Münster 1936 No 43. Phil DiS

Germanistik

Jakob Bidermanns „Philemon Martyr“ nach Bau und Gehalt.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen und Naturwissenschaftlichen

Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität

zu Münster

vorgelegt von

Charlotte Morsbach

aus Bad Oeynhausen.

Buch- und Kunstdruckerei Wilh. Postberg, Bottrop i.W.

1936.

Tag der mündlichen Prüfung: 15. 6. 1935.

Dekan: Herr Prof. Dr. T r i e r

Referent: Herr Prof. Dr. G. M ü l l e r

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Literaturverzeichnis.

Bidermann, Jakob: Ludi Theatrales Sacri. Sive Opera Comica Posthuma a. R. P. Jacobo Bidermanno Soc. Jesu. 1666.

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin 1928.

Bischof, Berchtold: Jakob Bidermanns Calybita. Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, Bd. 4, Barock.

Dürrwächter, Anton: Jakob Bidermann und das Jesuitentheater. In: Die Kultur. 4. Jahrg.

Ehrhard, Albert: Die Kirche der Märtyrer. Ihre Aufgaben und ihre Leistungen. München 1932.

Flemming, Willi: Die Auffassung des Menschen im 17. Jahrhundert. Dtsch. Vierteljahrsschrift 1928.

derselbe: Das schlesische Kunstdrama. In: Deutsche Literatur. Reihe Barock. Bd. 1. Leipzig 1930.

derselbe: Die deutsche Barockkomödie. ebenda. Bd. 4. Lpzg. 1930.

derselbe: Geschichte des deutschen Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge. Berlin 1923.

Friedemann, Hch.: Das Formproblem des Dramas. Bonn. Diss. 1911.

Müller, Günther: Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock. In: Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsgb. von Oskar Walzel. Wildpark, Potsdam.

derselbe: Deutsches Dichten und Denken vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Berlin-Leipzig 1934.

derselbe und Naumann, Hans: Höfische Kultur. Halle 1929.

Müller, Johannes: Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665). Augsburg 1930.

Nadler, Joseph: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. 3. Bd. Regensburg 1931.

Petsch, Robert: Zur inneren Form des Dramas. Euphorion 30. 1929.

derselbe: Von der Szene zum Akt. Dtsch. Vierteljahrsschrift 1933.

derselbe: Gedanken über den Aufbau des Dramas. Festschrift für Volkelt „Zwischen Philosophie und Kunst". Leipzig 1926.

Reich, Hermann: Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Berlin 1903.

Sadil, Meinrad: Jakob Bidermann, ein Dramatiker des 17. Jahrhunderts aus dem Jesuitenorden. Jahresbericht des k. k. Ober-Gymnasiums zu den Schotten in Wien. Wien 1900.

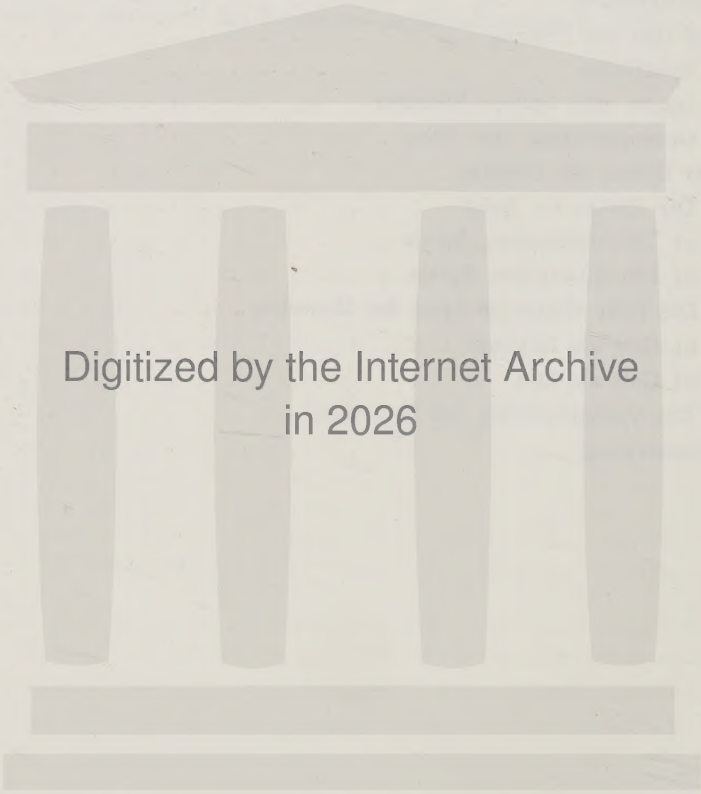
Scheid, Nikolaus: Das lateinische Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. Bd. 5. Freiburg i. Br.

Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. In: Handbuch der Literaturwissenschaft. Wildpark, Potsdam.

derselbe: Barockstil bei Klopstock. Jellinek-Festschrift. 1928.

Gliederung.

Vorbemerkung 1
I. Inhaltsangabe 3
II. Der Bau des Dramas 10
1. Spielfelder 10
2. Innere und äußere Struktur 13
3. Gesamtstruktur des Baus 36
III. Der Gehalt des Dramas 40
1. Die Spiele im Spiel 41
a) Die heidnischen Spiele 42
b) Die christlichen Spiele 48
2. Die Rolle Gottes im Spiel der Menschen 56
a) Gott als Beweger 56
b) Gott als Ziel 60
3. Die Verantwortung des Menschen 64
Schlußbemerkung 70


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547203_0045

Vorbemerkung.

Die Barockforschung hat sich in den letzten Jahren dem schwäbischen Jesuitendramatiker des frühen 17. Jahrhunderts Jakob Bidermann zugewandt. Sie rechnet ihn mit seinem gesamten Schaffen der frühen Periode des Literaturbarock zu und weist in seinem Werk Bestände auf, die aus Renaissancehumanismus, Renaissancescholastik, spanischem Schelmenroman, italienischer Musik und dem Geist der devotio moderna stammen [1]). Die dramatische Tradition im speziellen erweist sich für Philemon als eine dreifache, das Mysterienspiel des 13. bis 16. Jahrhunderts, das sich eng an die Meistersängerkunst anschließende bürgerliche Theater und das Schuldrama, das seinerseits der italienisch-französischen Terenzbühne entstammt.

Bidermann ist der Inbegriff und Höhepunkt dessen, was an der Schwelle des 17. Jahrhunderts zur dichterischen Gestaltung kommen konnte. Kann man in dem 1602 in München aufgeführten Cenodoxus, der Bidermann noch sichtlich in der Tradition des renaissancehaften Jedermannsspiels zeigt, nur die geistesgeschichtliche Zertrümmerung der literarischen Vergangenheit sehen [2]), so ist „Philemon Martyr", der dieser Arbeit in der einzigen (posthumen) Ausgabe von 1666 zugrunde liegt [3]), mehr als der glänzende Auftakt zum eigentlichen Barock. Über den Macarius, Josephus, Jacobus Usurarius und Joannes Calibita hinaus-

---

[1]) Vgl G. Müller: Die deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock. in: Hdbch. d. Literaturwiss. S. 193—198.

Johannes Müller: Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge. S. 43.

Josef Nadler: Literaturgeschichte der dtsch. Stämme und Landschaften. 3. Bd. S. 64—65.

Willi Flemming: Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge. S. 6.

[2]) Johannes Müller: a. a. O. 1. Bd. S. 18.

[3]) Genauer Titel: Ludi Theatrales Sacri. Sive Opera Comica Posthuma a. R. P. Jacobo Bidermanno SOC. Jesu Theologo Olim Conscripta, Et Cum Plausu In Theatrum Producta, Nunc Bono Juventutis In Publicum Data. Pars Altera. S. 1—89.

gehend, ist im „Philemon Martyr“ eine Barockisierung erreicht, die im Rahmen der Jesuitendramatik im besonderen und der Barockdramatik überhaupt eine besondere Beachtung verdient. Ein merkwürdiges Geschick hat aber unter allen Bidermannschen Werken gerade diesem Drama (und dem romantischen Stück Cosmarchia) die ihm zukommende Beachtung versagt. Man weiß nicht einmal, wo und wann das Drama zum erstenmal aufgeführt wurde [4]). Johannes Müller nennt eine einmalige Aufführung zu Lebzeiten des Dichters am 10. Oktober 1618 in Konstanz und führt einige spätere Aufführungen an: 1651 in Neuburg, 1657 in Landshut, 1692 in Hall und 1747 in Münstereifel [5]).

Die heutige Forschung dagegen hat in manchen Untersuchungen über die Dramen Bidermanns, die sich meistens auf Inhaltsangaben und chronologische Feststellungen beschränken [6]), dem „Philemon“ eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt [7]), was wohl mit der besonderen Art des Dramas im Zusammenhang steht.

Es soll nun im folgenden versucht werden, dieses für das Schaffen des Dichters und seiner Zeit offenbar wichtige Werk in seiner Bedeutung zu erfassen, und zwar unter den Gesichtspunkten von Bau und Gehalt.

---

[4]) Johannes Müller: a. a. O. Bd. 2. S. 52.

[5]) Johannes Müller: a. a. O. Bd. 2. S. 122.

[6]) Meinrad Sadil: Jakob Bidermann, ein Dramatiker des 17. Jahrhunderts aus dem Jesuitenorden. S. 41.

Willi Flemming: a. a. O. S. 7.

Nikolaus Scheid: Das lateinische Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. S. 47.

[7]) Vgl. Günther Müller: a. a. O. S. 197. Das Drama „Philemon Martyr“ ist „... wohl eine der kühnsten Konzeptionen des katholischen Barockzeitalters ...“.

Johannes Müller: a. a. O. Bd. 1. S. 52. „... hier hat Bidermann etwas Großes geschaffen, was geistesgeschichtlich über die Bedeutung seines Cenodoxus hinausragt und seine Historien hinter sich läßt.“

Anton Dürrwächter: Jakob Bidermann und das Jesuitentheater. S. 148. „Philemon Martyr ist die liebenswürdigste Märtyrertragödie, die ich kenne.“

I. Inhaltsangabe.

1. Akt.

1. Szene. Der Engel treibt Vulcan auf die Bühne, der als Gott abgesetzt ist. Zu ihm gesellen sich die anderen Bewohner des Olymp, Jupiter, Saturn, Cupido, Faun, Satyr und Silvan, die wie Vulcan heimatlos in dem „Gärtchen" umherirren, der Stätte ihrer früheren Verehrung bei den Menschen. Sie alle hat der „crudelis hospes" aus ihren Statuen verjagt. Weder Cupidos Pfeile noch Jupiters Blitze haben ihn davon abhalten können. Jupiters Aufforderung an die versammelten Götter, das frühere Ansehen gewaltsam wiederzugewinnen, stößt auf Widerstand. Die Vertriebenen fürchten Kreuz, Weihwasser und Zeichen des christlichen Namens, mit denen man sie in dem Hain ihrer Verehrung getroffen hat. Sie planen eine Verschwörung gegen die Christen, besonders gegen Apollonius, auf dessen Veranlassung der „Lächerliche" die Götterstatuen zerstört hat. Jeder der Götter übernimmt eine Rolle in diesem Rachefeldzug. Faun will panischen Schrecken erregen, Cupido die Begierlichkeit anstacheln, Satyr will den Chorflötisten Philemon fangen und Jupiter mit der Idololatria verhandeln.

2. Szene. In heftigen Worten wirft Jupiter der Idololatria, der Agentin für Vielgötterei auf Erden, grobe Pflichtvergessenheit vor. Idololatria behauptet, die Christen nicht vernichten zu können.

„.... dum unus perit, enascantur decem."

(I, 2. S. 9.)

Todesstrafe sei völlig zwecklos; nur mit Schreckmitteln seien die Christen zu unterjochen. Jupiter entschließt sich, die Cäsaren für seinen Racheplan zu werben.

3. Szene. Jetzt erfährt der Zuschauer, wer die Verwirrung angerichtet hat. Quirinus, der jüngst bekehrte Christ, erzählt von seinem Zerstörungswerk. Haus, Hof und Garten seien endlich von den Götterbildern befreit.

4. Szene. Philemon stellt sich in einem Monolog vor. Er wendet sich an die Zuschauer mit der Bitte, ihm seine beiden Sklaven, Bauch und Kehle, abzunehmen, da sie im Laufe der

Jahre unverschämt anspruchsvoll geworden seien. Im Grunde aber scheinen sie seine ganze Lebensfreude auszumachen, der er in einem bacchantischen Gesang Ausdruck gibt. Philemon bricht sein Liedchen ab, als er seine Trinkbrüder kommen hört und stellt sich betrunken.

5. Szene. Pamphilus, Lucius, Annius und Hermes finden Philemon in seiner Verstellung. Sie versuchen, ihn aus dem vermeintlichen Rausch zu wecken, in dem Philemon von Trinken und Bechern lallt. Allmählich wird er „wach" und läßt sich zum Bacchusaltar mitnehmen.

6. Szene. Ägyptus und Idololatria klagen sich ihr Leid. Idololatria verzweifelt, da die Zahl der Christen von Tag zu Tag zunimmt. Ägyptus verläßt sich auf die Drohungen der Cäsaren und richtet Idololatria auf mit der Mitteilung des Gerüchtes, daß die Edikte zu wirken begännen.

7. Szene. Geta, der Diener des Quirinus, spricht von der Zerstörung der Götzenbilder in dem Garten seines Herrn.

8. Szene. Stolz über den Erfolg bei seinen Zechbrüdern verlangt es Philemon nach einem neuen Objekt seiner Spielfreude. Da kommt ihm der Nuntius sehr gelegen, der Cäsarenedikte gegen die Christen nach Antinoe bringen will.

9. Szene. Die ganze Zechgesellschaft verschwört sich, den Boten anzuführen. Sie entfacht einen spielerischen Streit um den Namen der Stadt, vor deren Mauern sie stehen; sie sprechen von einer gefährlichen Krankheit, die dort herrsche, und von Leichen, die der Bote aus der Stadt holen möge, und schließlich von einer Pest, die die Stadt verseuche (gemeint sind die Christen), worauf der Bote entsetzt vom Schauplatz flieht.

10. Szene. Philemon drängt dem ahnungslosen Geta seine Narrenkleider auf und verschwindet in Getas Kleidern. Der zurückkehrende Bote, der inzwischen gemerkt hat, daß man ein Spiel mit ihm getrieben, rächt sich mit Schimpfen und Schmähen an dem empörten Geta.

11. Szene. Philemon in Getas Kleidern geht auch nicht leer aus. Quirinus hält ihn für seinen säumigen Diener und verprügelt ihn. Gnädig läßt sich Philemon zu einer Versöhnung herab, als ihm ein Frühstück versprochen wird, dessen Üppigkeit er dem entsetzten Quirinus vorschreiben darf.

2. Akt.

1. Szene. Das Edikt gegen die Christen wird von einem prunkvoll auftretenden Herold verkündet: Wer den Göttern und

den von ihnen eingesetzten Herrschern nicht die gebührende göttliche Verehrung erweist, soll gemartert und getötet werden. — Die Liktoren freuen sich auf ihr Amt, die Christen mit größtem Scharfsinn aufzuspüren, und losen um ihre Posten.

2. Szene. Der Opferpriester fordert das Volk auf, die Altäre zum Opfer zu schmücken.

3. Szene. Die Schar der Christen versammelt sich um den heidnischen Opferaltar. In feierlichem Chor fluchen sie Jupiter und machen Anstalten, das Götterbild zu zerstören, werden aber durch das Nahen des Opferpriesters daran gehindert.

4. Szene. Jupiter wird ein feierliches Opfer dargebracht „Quae res Augustis populoque ut vertat bene . . . ." (II, 4. S. 33). In feierlichen Gebeten wird der Gott um ein günstiges Vorzeichen angefleht. Die Opferschau verläuft negativ. Da ruft man die Götter an um Erläuterung dieses unheilvollen Vorzeichens. Jupiters Stimme erschallt und verlangt das Leben der eben geflohenen Christen. Darauf eilt man zum Statthalter, um ihm diesen Auftrag der Götter mitzuteilen.

5. Szene. Indem Philemon auf das vorangegangene Opfer anspielt, dessen Zeuge er war, beklagt er sich über seine ewig unersättliche Begierlichkeit und verlangt von Jupiter Heilung dieses Schmerzes. Philemons Genossen stören ihn in seiner gespielten Andacht. Sie wollen opfern, um nicht in den Verdacht zu kommen, Christen zu sein. Philemon verlacht ihre Angst: „Qui noverit qui simus, qui vivamus, nunquam dixerit nos Christianos: ne jusjurandum quidem si dederimus, credet." (II, 5. S. 37.)

6. Szene. Die Christen ermutigen sich gegenseitig zur Standhaftigkeit. Apollonius, ihr Führer, schlägt ihnen die Flucht vor, man müsse an Familie und Kinder denken. Quirinus und Justinus aber weisen diesen Gedanken weit von sich, weil gerade das Beispiel der Kinder sie zum Ausharren ermuntere. Apollonius stellt dieses Beispiel den übrigen Christen vor Augen und sieht der Zukunft vertrauensvoller entgegen.

7. Szene. Die Henker treffen in satanischer Vorfreude ihre Vorbereitungen für die bevorstehende Gerichtssitzung.

8. Szene. Das plötzliche Auftreten des Statthalters Arrianus stört die Henker in ihrem Zeitvertreib. Arrianus ist erbost über die nur langsam wirkenden Maßnahmen für die Reichseinheit und gebietet den Bütteln unter Strafandrohung, ihm bis zum Abend desselben Tages wenigstens e i n e n Christen auszuliefern.

9. Szene. Quirinus stellt angesichts der zusammengetragenen Marterinstrumente seinen kleinen Sohn Marinus auf die Probe. Er tut so, als sei er bereits zum Tode verurteilt und macht

Marinus Vorschläge, wie er selbst den Martern entgehen könne. Doch das Kind ist ergreifend standhaft und kennt nur den einen Willen, mit dem Vater in den Tod zu gehen.

3. Akt.

1. Szene. Metus bedrängt den schwankenden Apollonius. Sie stellt ihm die Qualen der Folter vor Augen und drängt ihn zur Entscheidung. Apollonius sucht verzweifelt nach einem Ausweg zwischen Tod und Untreue. Da bringt ihn der plötzlich auftretende Philemon auf einen Gedanken. Er bittet den Komödianten, mit ihm die Kleider zu tauschen und für ihn das Opfer darzubringen. Vier Goldstücke bestimmen Philemon, dieses Spiel zu unternehmen.

2. Szene. Drei Engel äußern sich über den Schritt des Apollonius. Sie bedauern seine Kurzsichtigkeit, die ihn den Acharon gegen den Himmel eintauschen läßt und bitten Gott, er möge die Menschen erleuchten, damit sie ihr Verderben einsehen.

3. Szene. Storax und Dorus kommen auf der Suche nach Christen zu dem christlichen Senator Justinus, den sie im Autrage des Statthalters zur Opferstätte schleppen wollen. Justinus weist sie würdevoll ab.

4. Szene. Die christlichen Brüder Comus und Cornus stehen vor dem Richter. Cornus ist standhaft. Comus wird eingeschüchtert durch die Drohungen und opfert. Cornus wendet sich voll Verachtung von seinem abtrünnigen Bruder ab und folgt den Henkern zur Marter.

5. Szene. Philemon, auf dem Weg zur Opferstätte, fühlt sich in den Kleidern des Apollonius unbehaglich und unsicher. Da stellt sich ihm ein Engel in den Weg, dessen Blick und Anruf ihn so verwirrt, daß er fassungslos fortläuft. Der Engel beklagt das törichte Spiel des Philemon und die Feigheit des Apollonius. Er macht sich zum Sachwalter beider „Spieler", indem er Sorge dafür tragen will, daß das Spiel glücklich endet.

6. Szene. Geta bringt Quirinus die Nachricht von dem Abfall des Apollonius (in Wirklichkeit hat er Philemon in Appolonius' Kleidern gesehen). Quirinus glaubt seinem Diener nicht und will sich selbst überzeugen.

7. Szene. Justinus wird als Magier und Cäsarenfeind festgenommen. Mit würdevollen kurzen Worten lehnt er es ab, sich von dieser Anklage zu befreien. Er wird in den Kerker abgeführt.

4. Akt.

1. Szene. Philemon, immer noch unter dem Eindruck der Begegnung mit dem Engel, macht sich nur widerwillig zur Opferstätte auf. Da tritt ihm der Engel zum zweiten Mal in den Weg und fordert den Komödianten auf, Christo zu opfern und Jupiter zu verachten, endlich das zu sein, was er spielt. Ein Engelchor singt dem zu Boden Gestürzten „den Vorgeschmack himmlicher Süßigkeit" vor und verläßt ihn mit der Mahnung: „.... hac Crucis nota Insignis, i, contemne Iovem, et Christum cole." (IV, 1. S. 60.)

2. Szene. Die Gnade hat aus Philemon einen Christen gemacht. Er beklagt die nutzlos verflossenen Jahre seines Heidentums und will sich nun ganz dem neuen Glauben hingeben.

3. Szene. Noch benommen von dem eben Erlebten, kommt Philemon an die Opferstätte. Unbekümmert um die Umstehenden preist er Christus mit lauter Stimme. Von Arrianus zur Rede gestellt, bekennt er sich zu Christus, aber in für die Heiden so unverständlichen Worten, daß der Statthalter schließlich nicht weiß, ob er einen Wahnsinnigen oder einen Träumer vor sich hat. Ärgerlich über das Geschwätz des unbekannten Christen, läßt Arrianus ihn einkerkern. Um sich von seiner Wut zu erholen, schickt er Theon auf die Suche nach seinem Bruder Philemon, der ihn mit seiner Kunst zerstreuen soll.

4. Szene. Quirinus bangt immer noch um Apollonius. Da kommt Storax aus dem Gerichtssaal und berichtet Quirinus, was dort soeben geschehen sei. Dieser glaubt nun fest an den Abfall des Apollonius.

5. Szene. Apollonius hält sich in Philemons Narrenkleidern versteckt, voll banger Befürchtungen über das lange Ausbleiben des Komödianten. Da wird er von Dorus und Storax gefunden, die ihn für Philemon halten. Der Irrtum klärt sich auf, und Apollonius schickt die Suchenden zu Theon, Philemons Bruder.

6. Szene. Die Götter triumphieren. Jupiter und Cupido sind wieder in ihre früheren Ämter eingesetzt. Die Opfer sind größer als früher, und die Christen scheinen dem Schwanken nahe.

7. Szene. Arrianus läßt sich aus dem Kerker den „Wahnsinnigen" wieder vorführen, der noch immer nicht seinen Namen nennen will. Da kommt Theon, der Philemon vergeblich gesucht hat, und erkennt jetzt in dem unbekannten Christen seinen Bruder. Ein ungeheurer Jubel bricht los, da alle, auch der Statthalter, an eine neue „Spielnummer" des Komödianten glauben. Philemon aber bleibt ernst und verteidigt sich, lange ohne Erfolg, gegen den Verdacht des Spielens und wiederholt immer leidenschaftlicher sein Bekenntnis zu Christus. Da gerät

Arrianus in Wut und läßt Philemon von neuem einkerkern, trotzdem das beifalltobende Volk für die Freilassung seines geliebten Schauspielers bittet.

8. Szene. Apollonius wird von Gewissensbissen gequält und entschließt sich, jetzt alles das für sich zu suchen, was er Philemon abgegeben hat, Gefängnis, Marter und Christus. An der Gefängnistür trifft er Philemon und bestürmt ihn, die Rollen wieder zu tauschen. Doch Philemon willigt nicht ein, dankt ihm vielmehr dafür, daß er die Ursache seines Glückes wurde. Dem edlen Wettstreit um die Fesseln macht der Kerkermeister ein Ende. Apollonius wird aus dem Kerker gewiesen. Doch sein Entschluß bleibt fest, mit Tränen und Blut sein Verbrechen zu sühnen.

5. Akt.

1. Szene. In einem Monolog gibt Theon dem Apollonius die Schuld für das Schicksal seines Bruders und will ihn öffentlich anklagen.

2. Szene. Jupiter ist aufgebracht über Idololatria, der er Philemons Abfall zuschreibt. Er beauftragt sie mit heftigen Worten, Philemon mit allen Mitteln zurückzugewinnen.

3. Szene. Storax und Laelaps unter Theons Führung sind auf der Suche nach Apollonius, der nach Theons Angaben Philemons Kleider tragen soll.

4. Szene. Arrianus versucht ein letztes Mal, Philemon zu bekehren. Mit gewinnenden Fragen nach seinem Wohlbefinden beginnt er das Verhör. Er streitet mit ihm darüber, ob er Christ sein könne, ohne getauft zu sein. Da wendet sich Philemon an das Volk mit der Bitte, ihm zu helfen, aber niemand rührt sich. In diesem Augenblick kommt ihm der Engel zu Hilfe. Seine Stimme ertönt und tröstet den jungen Christen mit der Verheißung der Bluttaufe. Das Volk staunt über diesen neuen Beweis einer hervorragenden Gauklerkunst, aber Philemon bleibt ungerührt von den erneuten Ausbrüchen der Begeisterung. Da gibt Arrianus alles Werben um Philemon auf, läßt das Todesurteil verkünden und Philemon zur Hinrichtung durch Pfeile hinausführen.

5. Szene. Apollonius wird zum Statthalter gebracht. Theon klagt ihn als Verführer seines Bruders an. Arrianus demütigt Apollonius, indem er ihn an seine Feigheit erinnert, die Apollonius beschämt eingesteht und tief bedauert. Arrianus sucht ihm klar zu machen, daß er, Apollonius, wegen seiner früheren Untreue von Christus verstoßen sei und darum ruhig dem Jupiter opfern könne. Apollonius läßt sich nicht umgarnen, er bekennt

seine Standhaftigkeit mit inbrünstigen Worten und wird darauf zur Marter abgeführt.

6. Szene. Die Bogenschützen stürzen herbei mit der Nachricht, daß Philemon unverletzlich sei: „Stat inter tela tutus, et videt / Volare sagittas laetus. Ut arcus insonant, / Inclamat nescio quem JESUM, ac subito irrata / Falluntur, aut sparguntur in auras spicula." (V, 6, S. 82.) Arrianus glaubt diesem Bericht nicht und geht selbst zum Richtplatz, um sich von dem Wunder oder der Gaukelei zu überzeugen.

7. Szene. Die Neugierde hat dem Statthalter ein Auge gekostet. Ein in der Luft hängengebliebener Pfeil ist auf ihn gestürzt und hat ihm das Auge durchbohrt. Mit Wehgeschrei stürzt er herbei und befiehlt in seinem Zorn, den Philemon zu zerreißen. Der gemäßigte Tertullus bewegt ihn, Philemon sofort kommen zu lassen und von ihm Heilung seiner Wunde zu verlangen. Philemon weist den rasenden Statthalter an Christus: er solle ihn, Philemon, töten, an seinem Grabe das verletzte Auge mit Erde berühren und dabei den Namen Christi anrufen. — Arrianus befiehlt darauf die sofortige Enthauptung des Philemon und seines Genossen Apollonius.

8. Szene. Beide werden zur Hinrichtung geführt und preisen sich gegenseitig glücklich, Apollonius, weil er Philemon gewesen und dadurch zur Einsicht gekommen sei, Philemon, weil er Apollonius geworden und dadurch zum wahren Glauben gekommen sei.

9. Szene. Der Engelchor preist die „glücklichen Freunde" selig und jubelt über die unerforschlichen Ratschlüsse des Himmels, die diejenigen zu den Sternen emporführen, die einst die Hölle gesucht.

10. Szene. Quirinus hat die Leichen der Märtyrer retten können dank einer unerwarteten Nachsicht des Statthalters. Er bittet in einem Monolog Gott um das gleiche Los.

11. Szene. Storax berichtet dem Statthalter, daß Quirinus die Leichen der Märtyrer in Sicherheit gebracht hat. Scriba befiehlt, Quirinus in Fesseln zu legen; Arrianus folgt den Henkern in das Haus. Kurz darauf stürzen Storax und Scriba aus dem Hause des Quirinus und berichten das dort eben geschehene Wunder: das Auge des Statthalters ist geheilt. — Da erscheint Arrianus selbst, preist Christus als den alleinigen Gott und befiehlt seinen Untergebenen, diesem Gott in Zukunft zu dienen, wie er es tun will.

II. Der Bau des Dramas.

1. Spielfelder.

Die vorhergehende Inhaltsangabe zeigt das Geschehen im Drama in der Abfolge von Szene und Akt. Damit ist aber keineswegs der Kern des dramatischen Aufbaus bestimmt. Was sich für Leser oder Zuschauer in neunzig Buchseiten oder einem Bühnenspiel von etwa 5 Stunden hinzieht[1]), ist nicht das Drama in allen seinen Dimensionen. Die Frage nach dem Aufbau des Dramas fragt nach mehr als nach dem Abrollen des flächenhaften Geschehens im Nacheinander der Szenen. Es gilt vielmehr, der intensiv gespannten Polarität von Aktion und Reaktion nachzugehen.

Im „Philemon Martyr" handelt es sich um den Kampf zwischen den Mächten Heidentum und Christentum. Dieser Kampf mit plötzlichem Einsatz, langsamem Voranschreiten, plötzlicher Aufgipfelung und unerwarteter Lösung füllt die 5 Akte des Dramas. Im dramatischen Geschehen werden die gegensätzlichen Mächte in Aktion gezeigt, indem die einzelnen Personen ihre Träger sind, die miteinander und gegeneinander agieren, sich gegenseitig schwächend und hemmend, oder sich stärkend und vorantreibend. Die Personen des Dramas sind vor den Szenen, deren Handlung sie tragen, namhaft angeführt[2]). Im Drama spielen Götter, Menschen, Engel. Es wäre denkbar, daß in einer Art „Vorspiel im Himmel" die Menschen zu Trägern von widerstreitenden

---

[1]) Diese Zeitdauer ist geschätzt worden an einer Aufführung des Bidermann'schen Cenodoxus (auch 90 Buchseiten) in Münster am 18. Januar 1934.

[2]) Über den Ort der Handlung wird nichts ausgesagt. Das ganze Drama spielt anscheinend in oder vor der Stadt Antinoe in Ägypten (vgl. I, 9). Der Schauplatz ist jeweils mit der Tatsache der heidnischen und christlichen Spieler gegeben und stellt sich im Ablauf der Szenen heraus als Straße, Gerichtssaal und Kerker.

Bidermanns Dramen kennen in ihren Aufführungen noch keine Kulissen. Diese werden zum ersten Mal angewandt für das Theatro Farnese in Parma am Anfang des 17. Jahrhunderts, erst 1654 in München.

ideologischen Kräften bestimmt wären, damit sie die Spannung unter sich zum Austrag brächten. Das dramatische Kräftegewebe im „Philemon Martyr" erschöpft sich aber nicht in der menschlich-kreatürlichen Wirklichkeit. Obwohl aus verschiedenen Wirklichkeitsbereichen stammend, sind die dramatischen Personen in die eine Welt des dramatischen Vorgangs als gleichberechtigt hineinbezogen und hineingebannt. Die dramatische Handlung wird getragen von Spielern aus verschiedenen Spielfeldern, die umschlossen werden von einem Raum, nämlich dem der Bühne. Die Verschiedenartigkeit der Spielfelder oder Wirklichkeitsebenen soll im folgenden aufgezeigt werden.

Im Mittelpunkt des Götterspielfeldes steht Jupiter, und um ihn ist ein Kreis von Göttern und Halbgöttern gestellt. Idololatria, die personifizierte Götzendienerei, und Ägyptus, das personifizierte Land der Götzenverehrung, spielen auf derselben Ebene. In gewissem Sinn gehört diesem Kreis Metus an, die personifizierte Furcht. Sie ist nicht von Jupiter beauftragt, spielt aber nur in seinem Interesse. — Die Spieler, die diesem Wirklichkeitsbereich angehören, haben für den Aufbau des Dramas eine dreifachen Funktion. Sie sind:

1. Gegenspieler des Engels und damit Setzer des dramatischen Geschehens;
2. Spieler unter sich und damit zugleich Spiegel des dramatischen Geschehens;
3. persönlich Eingreifende in das menschliche Spielfeld und damit Mitspieler der Menschen.

Die Personen, die das Spielfeld der Engel repräsentieren, treten in drei Funktionen auf, die den oben angegebenen entsprechen. Sie sind:

1. Gegenspieler der Götter und dadurch ebenfalls Mitsetzer der dramatischen Ausgangsposition;
2. christliche Interpreten der Spielhandlung nach Art der antiken Chöre;
3. persönlich Eingreifende in die menschliche Handlung.

Aus diesen beiden Dimensionen des Götter- und Engelspielfeldes wird auf das Spielfeld der Engel eingewirkt. Das Spielfeld der Menschen zerfällt in die beiden, zunächst geschiedenen Spielgruppen von heidnischen und christlichen Personen. Die heidnischen Spieler gruppieren sich um Arrianus, der als Statthalter im Mächtekampf des Dramas eine besondere Stelle hat. Die Schar der heidnischen Schergen und Beamten und die Masse des heidnischen Volkes ist auf ihn bezogen. Die Mitte der christlichen Spieler stellen Justinus und Quirinus dar mit

gleich wichtiger Position innerhalb der christlichen Gemeinde und damit im dramatischen Spiel. Die Personen dieses Spielfeldes haben eine doppelte Funktion:

1. Sie treten auf als geschichtlich festgelegte Persönlichkeiten (sie spielen in der ägyptischen Stadt Antinoe zur Zeit der Christenverfolgung unter Diocletian);

2. sie sind symbolhafte Darsteller von christlichen und heidnischen Kräften und sind als solche einem bestimmten geschichtlichen Raum enthoben.

Bei der Herausstellung der drei Spielfelder ergab sich schon, daß ihre Personen nicht nur ein Spiel unter sich spielen. Ihre gegenseitige Bezogenheit ist das wesentliche Moment für die Abfolge von Spiel und Gegenspiel im „Philemon Martyr". Für diese Feststellung ist ein Hinblick auf den literar-historischen Ort des Dramas von Aufschluß. Wie eingangs erwähnt, gehört der „Philemon" der Literaturepoche des Frühbarock an. Für den barocken Menschen hörte die Wirklichkeit nicht mit dem Diesseits auf. Die scharfe Grenzlinie zwischen Natur und Übernatur, die Metaphysik und Ratio der späteren Jahrhunderte gezogen haben, fehlte dem Totalitätsbegriff der barocken Weltsicht. Von dieser barocken Weltsicht aus betrachtet sind diese Spielfelder weniger verschiedene Wirklichkeitsbereiche als vielmehr verschiedene Personenkreise mit scharf getrennten Machtbereichen. Der Unterschied liegt also nicht in der Art, in der die Personen wirklich sind, „Deus und Diabolus sind ja stets gegenwärtig" [3]), nicht in ihrem metaphysischen Standort, sondern in den Macht- und Kraftfeldern, in denen sie wirken, und durch die sie wirken. Die Engel spielen in demselben irdisch-überirdischen Spielbereich wie die Götter. Man kann fragen, warum hier als Gegenspieler des Guten die heidnischen Götter und nicht die Teufel erscheinen [4]). Die heidnischen Götter sind eben in der dargestellten geschichtlichen Situation die zeitgemäßen Gehilfen des Teufels. Sein Verführungsziel ist hier die Versuchung zum Götzendienst. Insofern hat der Teufel mit den als wirklich gedachten antiken Göttern gleiche Interessen. Die heidnischen Götter sind also die gegebenen Antipoden der christlichen Weltanschauung sowohl vom Weltbild des barocken Menschen her als auch vom historischen Zeitpunkt der Spielhandlung.

Der Abstand der nichtmenschlichen Spielgruppen von der menschlichen ist verschieden weit. Der tatsächliche Eingriff von Engeln und Göttern in das Spielfeld der Menschen hat im Aufbau

---

[3]) Müller, G.: a. a. O. S. 32.

[4]) Wie in den Dramen Cenodoxus und Jacobus Usurarius.

der Handlung technische Bedeutung, und gleichzeitig entspricht der direkte Dialog und die direkte Wechselwirkung zwischen den einzelnen Personen der verschiedenen Spielfelder der beschriebenen Sicht des barocken Menschen von der Wirklichkeit der außermenschlichen Bereiche. Der äußerste Abstand der Spielfelder voneinander liegt in der isolierten Darstellung der Götter als einer strategischen Partei jenseits des Irdischen, in der Darstellung der Engel als Chor, der die Gedanken Gottes wiederspiegelt, und in der Darstellung der Menschen als nur unter sich Spielender. Die größte Annäherung der Spielfelder liegt da, wo die nichtmenschlichen in das menschliche hineinspielen. Von der Sicht des barocken Menschen her gehören also die Träger des dramatischen Geschehens nicht drei voneinander getrennten Seinsebenen oder Wirklichkeitsräumen an, sondern sie alle spielen in ein und demselben Wirklichkeitsraum als Träger von Gegensätzen in zwei Gruppen. Im außermenschlichen Bereich wurden zwei Parteien festgestellt, die den dramatischen Konflikt bestimmen. Diese Parteienkonstellation wiederholt sich im menschlichen Bereich. Dort Götter und Engel, hier Heiden und Christen. Götter und Heiden auf der einen Seite und Engel und Christen auf der andern sind die Gegenspieler der dramatischen Handlung. Die dramatische Bewegung tragen die Menschen und die außermenschlichen Mächte, die hinter den Menschen stehen und mit ihnen in gemeinsamer Front kämpfen. Die menschliche Ebene ist der Kampfplatz, auf dem unter- und übermenschliche Gewalten ihren Streit austragen. Ihr Streitobjekt ist der Mensch. Es fragt sich, welche Partei die stärkste Kraft darstellt.

2. Innere und äußere Struktur.

Aus dieser Auseinandersetzung zwischen christlichen und heidnischen Mächten ergibt sich die dramatische Bewegung und der Bau des Dramas.

Das Aufeinanderprallen der außermenschlichen Kraftfelder bildet den Einsatzpunkt des Dramas.

Vulcan: „Quid enim feci? oh, oh: dimitte. Exeo, exeo.

Angelus: Infame monstrum; informe portentum Stygis, Abi terris; repete Acherontios lacus."

(I, 1. S. 5.)

Der eigentliche Einsatz der Handlung wird nicht historisch gegeben, sondern gleichsam zeitlos, indem eine bestimmte Kampfsituation der jenseitigen Mächte als Ausgangspunkt eines irdischen Geschehens gegeben wird. Die ganze Spielebene ist damit von vornherein schief gestellt. Der Mensch muß, nachdem die außer-

menschlichen Gewalten ihm die Situation zugerichtet haben, in einem abgesteckten Raum handeln, der zwischen „Oberwelt“ und „Styx“ liegt. Von diesem Einfallstor des Spieles spannt sich die Handlung hin zum Ausgangswort des Dramas, das die letzte Entspannung gibt. Arrianus, der heidnische Statthalter, befiehlt seinen Untergebenen den Christusglauben:

> Arr.: „Quantum odi Christum, amabo. At qui imperio meo eundem odistis, eundem et amate nunc meo imperio: nihil unquam imperavi justiùs: Nec vos verò unquam, si quidem parabitis, dicetis ulli paruisse suaviùs.“ (V, 11. S. 89.)

Dieser Raum umgreift die dramatische Welt, die von den zwei Parteien bewegt und zwischen diese Parteien gespannt ist, zwischen Heidentum und Christentum, das zugleich End- und Zielpunkt der Handlung ist. Dieses Ziel der Handlung ist zunächst klar herauszustellen, um von ihm aus den Wendungen der Handlung den ihnen zukommenden Sinn und ihre Bedeutung im Aufbau des Ganzen zu geben.

Die Setzung des Konflikts als Gegensatz zweier außermenschlicher Mächte läßt ein zweifaches Handlungsziel zu. Erstens kann der Austrag des Kampfes im Helden dargestellt sein, und zwar so, daß die jenseitigen Mächte in die Person des Helden gebannt sind, durch ihn und gegen ihn wirksam, aber nur in seinem konkreten persönlichen Schicksal interessierend. In diesem Falle ist die Hauptperson wirklich der Held. Zweitens kann das Handlungsziel so sein, daß die konkreten Lebenswege der einzelnen Personen, auch die des Hauptdarstellers, mehr oder weniger konstruktive Gebilde sind. Die dramatischen Personen leben kein Leben aus sich und in sich, sind keine eigentlichen Individuen, sondern Verkörperungen bestimmter allgemeiner Meinungen über das Leben und seine Zusammenhänge. In diesem Fall ist die Hauptperson im eigentlichen Sinn nicht der Held. Sein Schicksal interessiert nicht deswegen, weil er ein individueller, eigenseiender Mensch ist, sondern ausschließlich deswegen, weil er die Verkörperung einer Idee oder einer bestimmt gearteten Weltsicht und ihrer Bewährung gegen eine anders geartete darstellt. — Im „Philemon“ liegt eine Synthese der beiden geschilderten Möglichkeiten vor, und zwar so, daß einmal das Geschick des Philemon nur beispielhaft gilt, und der Ton nicht auf das Einmalige dieses Menschenlebens gelegt ist. Damit ist aber das Ziel der dramatischen Handlung noch nicht erschöpft. Es wird vielmehr ein allgemeines, die kämpfenden Parteien in ganzer Breite umfassendes Gleichgewicht erstrebt, das in der allgemeinen Bekehrung der Heiden zum Christentum zum Ausdruck kommt. Man kann auch so sagen, daß die beabsichtigte Lösung als in sich einheitlich eine

zweifache Ausprägung erhält, die im dramatischen Aufbau sich als Doppeltgewicht auswirkt. Der Sieg der christlichen Idee wird gezeigt als Wunder der Gnade im Individuum und als Gnade des Wunders in der Allgemeinheit. Im einzelnen wird zu zeigen sein, inwiefern sich aus diesem doppelten Ziel für den dramatischen Aufbau eine gewisse Verwicklung ergibt. Die innere Geschlossenheit der Handlung verlangt nämlich ein logisches Ineinandergreifen der einzelnen Szenen- und Motivreihen. Dabei ist vorerst nicht klar, daß und wieso etwas, was dem einen Ziel, dem Märtyrertod des Philemon dient, auch das zweite Ziel, die Bekehrung der Heiden, fördert. Gerade der Märtyrertod des Philemon setzt eine starke Gegensätzlichkeit der christlichen und heidnischen Welt voraus. Andererseits scheint mit dem Tode des Philemon zunächst jeder weitere Anstoß für die Erreichung des zweiten Zieles ausgeschlossen, es sei denn, daß die Heiden durch ein Wunder bekehrt würden. Dadurch würde aber die Bekehrung als Ziel der dramatischen Handlung schon äußerlich vom organischen Zusammenhang mit dem dramatischen Geschehen losgelöst. (Diese Lösung liegt hier nicht vor.) — Im Hinblick auf die beiden Ziele der Handlung, ihre gedankliche Verbundenheit und ihre logische Gegensätzlichkeit ist der Aufbau nun im einzelnen zu untersuchen.

Erster Akt.

Der Konflikt wurde als eine Kampfsituation gekennzeichnet die sich jenseits der menschlichen Aktion zwischen den Überirdischen abspielt. In dieser Setzung liegt aber schon eine Projizierung auf die menschliche Ebene. Die Vertreibung der Götter in der ersten Szene — durch den Engel ausgeführt — ist zugleich von dieser menschlichen Ebene aus gedeutet und mit ihr im ursächlichen Zusammenhang gebracht. Die Vertreibung vollzieht sich innerhalb des christlichen Lebenskreises. Die Christen, die mit den Statuen der Götter die äußeren Zeichen der Götzenverehrung äußerlich entfernen, verneinen damit zugleich innerlich mit dem Beistand des Engels deren Geltungsanspruch. In dieser Weise ist die gleichzeitige Bezugnahme auf den Kampfakt mit dem Engel (Anfang der 1. Szene) und auf die Handlungsweise des Quirinus (3. Szene) zu verstehen, die in der Unterhaltung der Götter (1. Szene) eine fast gleichwertige Rolle spielen. Die Vertreibung der Götter geschieht praktisch von zwei Seiten, durch Quirinus und durch den Engel. Durch das Vorgehen des Quirinus wird die Exposition des Dramas geschaffen. Er repräsentiert die Gemeinschaft der Christen, deren geistige Wichtigkeit bestimmt wird durch den Engel als den Stellvertreter Gottes. Wesentlich ist, daß in Quiri-

nus, dem ersten auftretenden Menschen, ein Mittelpunkt des christlichen Spielkreises erscheint. — Im Rahmen dieser ersten drei Szenen wird auch bereits die zu erwartende menschliche Gegnerschaft angedeutet durch die Pläne der Götter (und der Idololatria), auf die Christen mit Hilfe der heidnischen politischen Machthaber in ihrem Sinne einzuwirken. Dadurch wird zugleich auch das eigentliche Ziel des Kampfes umrissen: wem sollen die Menschen in ihrer Gesamtheit dienen? Dem heidnischen oder dem christlichen Gott?

Deutlich treten hier bereits Hinweise auf die Hauptträger dieser Auseinandersetzung auf. Die einzigen Menschennamen, die in dieser Empörungsszene der Götter aufklingen, sind die des Apollonius, dem die besondere Rache des Vulcan gilt, und des Philemon, den Satyr einfangen will:

„Philemon est Choraules: hunc ego“ [5]). (I, 1. S. 8).

Zusammenfassend ist zu sagen: die drei ersten Szenen enthalten als wesentliche Elemente für den Aufbau den Kampfbeginn der Überirdischen und die Projektion dieses Kampfes auf die menschliche Ebene. Jetzt geben Problemstellung und Zielsetzung den Rahmen ab, in den der Hauptträger des Geschehens eingespannt werden könnte. Und in der Tat setzt mit der vierten Szene des ersten Aktes die Charakterisierung des Philemon ein. Philemon wird im folgenden nur in den Eigenschaften gezeigt, die für den Verlauf der dramatischen Handlung wesentlich sind, in einem Monolog [6]) (I, 4), in dem Philemon sich selbst charakterisiert und in den breitausgesponnenen Szenen dieses Aktes (I, 5, 8—11), in denen seine Eigenschaften mit oftmaliger Wiederholung und Abwandlung dargestellt werden.

Im Handlungsgewebe der folgenden Akte spielt der Umstand, daß der Nichtchrist Philemon im Gewande eines Christen einen opfernden Heiden spielt, eine zentrale Rolle. Um dieses Spiel zu ermöglichen, muß Philemon in sich selber mehr als e i n e Möglichkeit haben. Er darf kein überzeugter Heide sondern muß ein jenseits aller Götter- und Gottesverehrung stehender Mensch

---

[5]) Vielleicht ist mit der Tatsache, daß als „dämonischer“ Gegenspieler des Philemon Satyr auf dem Plan erscheint, schon ein Hinweis auf das spätere Schicksal des Philemon gegeben, da in der Poetik des Aristoteles (Kap. 4) die Figur des Satyr für den Ursprung der Tragödie gilt.

Vgl. Hermann Reich: Der Mimus. Ein literarentwicklungsgeschichtlicher Versuch. Berlin 1903. S. 14.

[6]) Beachtlich ist die seltene Anwendung des Monologs in den Dramen Bidermanns. Im „Philemon“ dagegen finden sich vier: I, 4; I, 7; V, 1; V, 10.

sein. Ferner ist erforderlich, daß Philemon nicht nur ein berufsmäßiger Schauspieler ist, wenn auch der Beruf des Schauspielers eine wichtige Voraussetzung seines späteren Auftretens darstellt, sondern es ist weiterhin nötig, daß Philemon auch im Leben, außerhalb der Bühne, außerhalb seines Berufes schauspielert, daß das Rollenspielen geradezu seine Lebensform ist.

Diese formalen Charaktereigenschaften des Philemon genügen aber noch nicht, um den Gehalt und die Gestalt des Dramas um seine Person zu kristallisieren. Da Philemon dazu bestimmt ist, ein markantes Beispiel des Wirkens der göttlichen Gnade zu sein, die aus ihm einen Heiligen macht, muß der Kontrast zwischen dem Heiden Philemon und dem Heiligen möglichst groß sein. So wird Philemon nicht nur dem Inhalt, sondern auch der Form nach als Unchrist dargestellt, ohne jede Inbrunst, ohne Liebe und Haß, lau und zu gleicher Zeit ganz materialistisch auf die Befriedigung seiner Sinne, auf Magen und Kehle, eingestellt. — Philemons radikale Ungeistigkeit und seine Freuden am derben Gaukelspiel lassen seine weiteren Handlungen verstehen. Weder ein überzeugter Heide, noch ein überzeugter Christ würde sich dazu hergeben, selbst wenn er ein berufsmäßiger Schauspieler wäre, einen Christen zu spielen, der aus Feigheit den Göttern opfert. Der Heide nicht, weil er den Christen hassen muß und kein Interesse daran hat, ihn mit derartigen Mitteln aus einem schicksalhaften Zwiespalt zu befreien; der Christ nicht, weil er den Christen liebt und sich und das Christentum mit der Übernahme einer derart unwürdigen Rolle verächtlich machen würde.

In einer etwas loseren Beziehung zu der behaupteten Notwendigkeit für den Aufbau steht die Sucht des Philemon, sich und die Menschen zu spielen. Zunächst wird die spätere Aufforderung des Apollonius, ihn, den Apollonius zu spielen, für den Leser bzw. Zuschauer nur ein Fall neben andern Fällen sein, der unbedenklich nach Analogie der früheren Fälle aufgenommen wird. Durch eine Reihe früherer Spielereien vorbereitet, wertet der Leser bzw. Zuschauer den neuen Fall als übliche Äußerung einer Handlungsart, nicht als etwas Besonderes, das durch besondere Motive unterbaut werden müßte. — Auch für Philemon selber ist zunächst keine Schwierigkeit gegeben. Er weiß anscheinend nichts vom Ernste seiner Gaukelei. Es handelt sich zunächst für ihn nur um eine liebgewordene, zu ihm gehörende Lebensweise, für deren Anwendung auf den speziellen Fall nichts weiter erforderlich ist, als daß ihm vier Goldstücke geboten werden, die er seinen Göttern, Kehle und Bauch, opfern kann.

Mit äußerster konstruktiver Einfachheit ist der Mensch Philemon, die Zentralgestalt des Dramas, nur durch diejenigen

Eigenschaften konstituiert, die unerläßlich sind im Aufbau des Dramas. Irgend eine Bemerkung oder Schilderung zur Abrundung seiner Persönlichkeit wird nicht gemacht. Philemon ist vielmehr als dramatische Figur die Synthese von Eigenschaften, die im Hinblick auf den Aufbauzusammenhang des Dramas erforderlich sind.

Mit dem plastischen Umreißen der Gestalt des Philemon ist die tektonische Aufgabe des ersten Aktes noch nicht erschöpft. In die Handlung, die der Charakterisierung des Philemon dient, ist schon eingeflochten die Wirksamkeit der von den Göttern getroffenen Maßnahmen, ihren Herrschaftsbereich wieder aufzurichten. Diesem Zweck dienen zwei Szenen. I, 6 bringt eine Unterhaltung zwischen Aegyptus und Idololatria. Aegyptus spricht hier von den auf Geheiß der Götter erlassenen Cäsarenedikte gegen die Christen, die überall schon zu wirken begännen, wie die Fama ihr zutrug [7]):

„ . . . . . Jam mihi
Fama tulit, passim illorum edictionibus
Omnes vexari." (I, 6. S. 16).

Aegyptus tröstet damit die entmutigte Idololatria, die, der Anordnung Jupiters folgend (I, 2), sich in der Zwischenzeit anscheinend vergeblich um die Christen bemüht hat. Das bedeutet für den Aufbau eine eindeutigere Zeichnung der Kampfhaltung der christlichen Partei und die verstärkte Notwendigkeit für die andere Seite, ihr mit Mitteln äußerer Gewalt beizukommen. Die Aktion der Götter tritt dadurch mit größter Deutlichkeit als gegen das menschliche Spielfeld gerichtet in die Erscheinung. In dieselbe Richtung weisen die Szenen I, 8 und I, 9, in denen ein kaiserlicher Bote auftritt, der Edikte des Kaisers gegen die Christen nach Antinoe bringen soll.

Der handlungsmäßige Fortschritt des ersten Aktes (nach den drei ersten Szenen) liegt also in doppelter Richtung: Erstens im Auftreten des Philemon und der Kennzeichnung seiner Haupteigenschaften, die Voraussetzung sind für sein zentrales Spiel und für das eine dramatische Ziel: der Wirksamkeit des Gnadenaktes. Zweitens im ersten positiven Wirken der Gegenmaßnahmen der Götter, als Gegensatz zum Sturz der Götter ein erstes Wiedererstarken der heidnischen Partei. Damit werden die Voraussetzungen für das andere dramatische Ziel gegeben: die Bekehrung der Heiden.

———————

[7]) Im „Philemon" wird von der Fama nur gesprochen. Im „Belisarius" tritt sie als Person auf.

Zweiter Akt.

Fast die ganze Breite des zweiten Aktes dient der Zuspitzung der Kampfsitutation zwischen Heiden und Christen. Die Herausarbeitung der Gegensätze geschieht in zweifacher Weise. Hand in Hand mit dem Voranschreiten der äußeren Kampfsituation geht die Betonung der inneren Entschlossenheit und Entschiedenheit beider Parteien. Was die einzelnen Spieler der Parteien sagen, ist in Beziehung zu dieser allgemeinen „Frontabgrenzung" von nebensächlicher, episodenhafter Bedeutung. In zwei Szenen wird ein Einzelschicksal gestaltet: Szene 5 zeigt noch einmal Philemon in deutlicher Betonung seiner bereits früher gekennzeichneten Eigenschaften. Philemon geht hier über seine Gleichgültigkeit hinaus und spottet in Gauklermiene über Gott und Götter. Diese Szene trägt zum Fortgang der Handlung nichts bei. Dagegen ist die sechste Szene von Wichtigkeit, denn sie dient der Einführung von Philemons Gegenspieler Apollonius, der unter den Christen eine Führerrolle zu spielen scheint. Durch diese Führerrolle tritt Apollonius in einen betonten Gegensatz zu Philemon. So wie Philemon eine zwar beliebte, aber gering geachtete Persönlichkeit unter den Heiden darstellt, durch seinen Beruf der christlichen Anschauung seiner Zeit nach besonders erniedrigt [8]), so ist Apollonius Führer der Christen. Er ist hochgestellt, um der Absicht der Verwicklung entsprechend um so tiefer fallen zu können. Die Szene seines Auftritts dient zugleich der Herausstellung seines Charakters. Apollonius, als Führer der Christen, stellt die Frage nach ihrem Mut und ihrer Standhaftigkeit. Sie alle nehmen Stellung zu dieser Frage. Ihre Antworten erweisen sie als wahre Christen. Apollonius ist in seiner Frager- und Führerrolle keine Gelegenheit zur Stellungnahme gegeben, doch klingt in seinen Worten schon eine Ahnung seines Schwankens und späteren Fallens an.

Was der erste Akt nur ankündigt, wird mit dem Einsatz des zweiten Aktes wirklich ausgeführt: das Edikt wird verlesen. Damit nimmt der Plan der Götter, die Christen durch Staatsgewalt zu vernichten, greifbare Gestalt an; er wird jetzt auf die menschliche Ebene geführt. Die Aufgabe des Aktes ist es, die Gegensätze zwischen den beiden Parteien so zuzuspitzen,daß auch der Einzelmensch zur Stellungnahme und sogar zum Einsatz seines Lebens gezwungen wird. Äußerlich gesehen geschieht das durch folgenden Gang des Geschehens: das Edikt wird verlesen (1. Szene), die

---

[8]) Vgl. Reich: a. a. O. S. 115 ff. Vgl. auch die gegen den Mimus gerichtete Predigt des Chrysostomus; „... denn der Satan ist es, der solche Kunst erfand." zit. bei Reich: a. a. O. S. 126.

Tafeln an die Tore geheftet und das Standbild des Jupiter aufgestellt (2. Szene), und die Scharen der Heiden opfern vor ihm (4. Szene). Dann werden Henker ausgesandt, um die sich weigernden Christen zu fangen (7. Szene), und der Statthalter legt einen besonderen Nachdruck in seinen Befehl, indem er die Ausführung auf den Abend des gleichen Tages befristet.

Auf christlicher Seite trägt man zu diesem äußeren Geschehen nur wenig bei. Auch die dritte Szene, in der die Christen sich vor dem neuerrichteten Bildnis Jupiters einfinden, um es zu zerstören, dient weniger dem unmittelbaren Fortschreiten der Handlung als einer weiteren Steigerung der dramatischen Spannung, insofern allerdings indirekt die Handlung vorantreibend. Die innere Spannung wird in einer sehr bewegten Szenenfolge mit der äußeren Entwicklung verknüpft. Ingrimm und Entschlossenheit der Heiden, Kampfstimmung und Standhaftigkeit der Christen sind nicht nur durch die äußeren Umstände bedingt, sondern bedingen auch teilweise diese Umstände. Interessant vor allem ist die Konstruktion und das Lebendigmachen der heidnischen Kampfhaltung. (Die Christen ihrerseits befinden sich in der Defensive. Ihre innere Haltung wird bestimmt durch die heidnische Provokation.) Man fragt sich, wie kommen die Heiden dazu, die Christen mit solcher Inbrunst zu verfolgen? Die nächste Folge des Edikts ist das feierliche Opfer, das die Heiden dem Jupiter darbringen, zunächst nur als Befolgung eines kaiserlichen Befehls. Das Edikt wird im Bau des Dramas nur gebraucht als Ausgangspunkt für den Fortschritt sowohl des äußeren Geschehens als auch der Intensität der inneren Spannung. An und für sich könnte eine Christenverfolgung auf Grund eines Ediktes einsetzen, da von hier aus genügende Aktivität der heidnischen Staatsbürger und vor allem ihrer führenden Beamten zu erwarten wäre, die Christen, die offensichtlich Staat und Götterkult gefährden, zu verfolgen. Aber hier handelt es sich nicht um die historische Möglichkeit, sondern um die dramatische, nicht um die historische Wirkung, sondern um die dramatische, es handelt sich um die Abfolge einer Motivreihe von Aktion und Reaktion. Und so tritt neben den Herold, der den Befehl des Kaisers verkündet, der Opferpriester (2. Szene), der dem Edikt den religiösen Sinn gibt, und als Vertreter und Vollstrecker der kaiserlichen Gewalt der Statthalter Arrianus (8. Szene), als Synthese des politischen und religiösen Motivationskomplexes.

Es geht hier nur um einen scheinbaren Konflikt zwischen Christentum und Staatsgewalt, Sektierertum und Reichseinheit. In Wirklichkeit ist hier ein Kampf gestaltet, der ganz einheitlich aus dem Prinzip der heidnischen Weltanschauung geführt wird gegen die christliche. Von daher erhält der politische Befehl eine

religiöse Sinngebung. Die Staatsgewalt ist hier weniger eine politische Macht als eine religiöse Autorität, eine Vertreterin des heidnischen Götterwillens. So werden hinter dem ins Politische gekehrten äußeren Geschehen die „Drahtzieher" des ersten Aktes wiedergefunden, die Götter, die durch Jupiter erklärt haben, daß sie sich der Cäsaren als ihrer Werkzeuge bedienen wollen. So wird denn in der großen Opferszene, die auch rein äußerlich sehr betont ist (die umfangreichste Szene des Aktes), die Frage nach Willen, Befehl und Verbot Jupiters gestellt. Die Bedrohung der äußeren Staatseinheit tritt nur als Motiv auf für die an Jupiter gestellte Frage: was sollen wir tun, um deinen Zorn zu verhindern? Wodurch können wir dich günstig stimmen, uns ein einiges Reich zu bewahren? In diesem Augenblick wird sichtbar, daß der Befehl der Cäsaren der Befehl Jupiters ist. Deswegen wird über die Antwort hinaus, deren Inhalt schon im Edikt enthalten ist, eine direkte Antwort von Jupiter verlangt — und gegeben. Hier spricht Jupiters Stimme unmittelbar in das menschliche Spielfeld hinein:

„. . . . Quid causas irati rogatis Numinis?
Habetes unam, quae placari me vetat.
. . . . . .
Christiadae nostras profugi cogantur ad aras,
Tura Jovi, magnaeque Jovis adolere furori.
Non erit ante quies; Nec gens prius Itala tollet
Supra barbaricas victricia signa phalangas."

(II, 4. S. 35)

Damit wird der heidnische Spielkreis mit neuem Elan erfüllt und gekennzeichnet als Werkzeug des jenseitigen strategischen Willens Jupiters. Daß gerade in dieser Szene eine Kraftquelle für das Weiterströmen der Handlung liegt, zeigt sich in den Worten, mit denen der Statthalter Arrianus eingeführt wird. (8. Szene). Sie beziehen sich durchaus auf den direkten Befehl Jupiters und machen das Ziel der heidnischen Aktion deutlich, die Christen zur Götterverehrung zu zwingen oder sie zu martern.

Die Opferszene stellt die Zusammenfassung der gesamten heidnischen Kräfte dar in weltanschaulicher, religiöser, politischer und persönlicher Hinsicht. Sie ist eine große Schaustellung des ganzen heidnischen Kraftbesitzes. Ihr Gewicht reicht aus für eine Bewegung bis zum Ende des Dramas.

Fast als Spiegelbild, zugleich aber auch als aktuelle Reaktion dagegen wirken die Szenen, die die Haltung der christlichen Partei zum Ausdruck bringen und die Wandlung und Vertiefung der christlichen Kampfhaltung zeigen. Die Entwicklung

verläuft von der dritten Szene, in der die Angriffslust des ersten Aktes widerhallt, indem sich die Christen hier vor dem Standbild Jupiters versammeln, es beschimpfen und zu zerstören versuchen — über die Szene, in der sie sich zu Standhaftigkeit und Bekennertum ermutigen (6. Szene), bis zur letzten Szene des Aktes, in der im Söhnchen des Quirinus die Begeisterung für den Märtyrertod aufflammt (9. Szene). Am Schluß des Aktes steht der Wille, die Einheit heidnischer Götzenverehrung mit staatlichen Machtmitteln zu wahren, dem überzeugten Willen der Verfolgten gegenüber, durch Bekenntnis und Tod zu siegen. Dieser Kontrast ist umso wirkungsvoller, als die christliche Partei ohne Mitwirkung jenseitiger Kräfte tätig ist, während auf der Gegenseite außer der heidnischen Staatsmacht der oberste Heidengott drohend und versprechend eingreift.

Bühnenmäßig sehr wirkungsvoll wird im zweiten Akt der Ablauf des Geschehens szenenmäßig kontrastiert. Der Ankündigung der Verfolgung durch Edikt und Aufstellung des Jupiterbildes folgt der Fluch der Christen vor diesem Bildnis, darauf die zentrale Opferszene, in der die Macht des Heidentums gipfelt. Kontrastiert und persifliert wird diese Szene gleich darauf durch Philemon und seine Kumpanen (damit man nicht dazu neige, die Pracht- und Machtenfaltung ganz ernst zu nehmen). Dem wird die Standhaftigkeitsszene der Christen entgegengestellt. Auf diese folgt die Androhung des äußeren Geschehens in der Henkerszene und der Befehl des Statthalters und dann zum Schluß des Aktes nochmals und in letzter Klarstellung die Heraushebung der inneren Kraft des Christentums in der heroischen Haltung des kleinen Marinus.

Durch folgende Momente ist also im zweiten Akt die äußere und innere Handlung weiter getrieben worden:

1. Das äußere Geschehen wird von der Verlesung des Ediktes fortgeführt bis zu dem Punkte, wo die Christen durch ihr öffentliches Ja oder Nein den Konflikt entfesseln müssen.

2. Die Kampfenergien beider Parteien werden vertieft und verdeutlicht: die heidnische Partei in der Zusammenfassung des Politischen und des Heidnisch-Göttlichen, unterstützt durch ein direktes Eingreifen Jupiters aus dem Jenseits — die christliche Partei durch die Sublimierung ihrer Haltung vom Aufruhr auf offener Straße bis zur inneren Geschlossenheit ihrer Todesbereitschaft.

3. Philemon und Apollonius werden in zwei aufeinanderfolgenden Szenen einander zunächst äußerlich kontrastiert. Philemon betont die im ersten Akt demonstrierten Eigenschaften,

Apollonius wird mit zwei grundsätzlichen Eigenschaften hervorgehoben, die ihn für seine Rolle bestimmen, nämlich durch seine hohe Stellung unter den Christen und durch seine Unentschlossenheit, die seine spätere Flucht vor der Entscheidung andeutet.

Dritter Akt.

Im dritten Akt kommt die bisher noch in der Schwebe gehaltene, aber bis zum äußersten gesteigerte Spannung zum offenen Ausbruch.

Auf christlicher Seite wird ein gewisser Höhepunkt erreicht, als nämlich die beiden Pole, zwischen denen die Spannung schwingt, so nah aneinander gerückt sind, daß eine Katastrophe erwartet werden muß. Diese Höchstspannung aller Kräfte, die das Drama durchpulsen, wird dadurch erzielt, daß beide Parteien nicht mehr nebeneinander kämpfen, sondern jetzt aufeinanderprallen und unmittelbar gegeneinander vorgehen.

Im Bewegungs- und Motivspiel beider Parteien liegt kein Anlaß vor, den Konflikt, der in den zwei ersten Akten gezeigt wurde, noch weiter zuzuspitzen. Eine eigentliche Lösung des allgemeinen Problems wäre auch nicht möglich, wenn der Kampf der streitenden Mächte ein allgemeiner bleiben würde; denn bleiben die Christen standhaft, ist alles wie vorher, fallen sie ab, so siegt das Böse. Eine Harmonie wird in keinem Fall erreicht. Eine weitere Zuspitzung wird dadurch erzielt, daß in dieser kampfbereiten Gegenüberstellung der christlichen und heidnischen Partei die in dramatischem Sinne entscheidende Stellungnahme in die Seele e i n e s Menschen gelegt wird, dessen christliche Gesinnung nicht mehr als ganz sicher gilt. Dieser Mensch ist Apollonius. Die zur Entladung drängenden Kräfte, — in den ersten beiden Akten genügend anschaulich gemacht —, stoßen in Apollonius aufeinander und zwingen ihn zu einer Entscheidung für oder gegen Jupiter, für oder gegen Christus. Aus dieser Entscheidung strömt im Grunde genommen der einzige dramatische Impuls für den Ablauf des Einzelschicksals, der erst jetzt einsetzt. Die allgemeine Handlung engt sich bis zur letzten Szene des Dramas auf die Frage nach dem Schicksal des Apollonius ein und des Philemon, der in das Schicksal des Apollonius hineingezogen wird. Die Alternative, vor die Apollonius gestellt ist, wird im Verlauf des dritten Aktes veranschaulicht in der Versuchung der christlichen Brüder Comus und Cornus (4. Szene) und im Schicksal des Justinus (3. und 7. Szene). Die Gnadenkraft des von Christus erfüllten Menschen wird dem in seiner menschlichen Natur befangenen Gläubigen gegenübergestellt, der

aus eigener Kraft seiner richtigen Entscheidung nicht folgen kann. Der Christ ist sowohl ein schwacher Mensch als auch ein Gefäß der Kraft und des Geistes Gottes. Das wird veranschaulicht in den Entscheidungen des Cornus und des Justinus, die sich beide unbedenklich und ohne Schwanken für den Märtyrertod entscheiden. Ihnen ist in Comus, dem Bruder des Cornus, die menschliche Schwachheit gegenübergestellt. Comus sieht einem qualvollen Tod entgegen, dessen Vorbereitung durch die Folterknechte ihn so mit Grauen erfüllt, daß er seinen Glauben verleugnet. Metus beherrscht ihn und macht ihn taub gegen die Stimme der Gnade.

Diese Einzelfälle führen hin zum Schicksal des Apollonius, indem sie in voller Deutlichkeit die folgenschwere Entscheidung zeigen, die jeder einzelne in dieser Situation zu fällen hat.

Die drei Szenen mit Comus, Cornus und Justinus haben aber noch einen anderen Sinn: die Herausstellung der Freiwilligkeit der Entscheidung. Diese Betonung der Willensfreiheit ist abgesehen von ihrem ethischen Wert gerade an dieser Stelle von dynamischer Kraft, weil die Entscheidung, die freiwillig und unbedingt getroffen werden muß, in ihren Konsequenzen den ganzen Handlungsverlauf bestimmt von dem Augenblick an, wo ein Darsteller sein Ja oder Nein spricht. Die Personen des Dramas erscheinen dadurch deutlich als selbständig Handelnde, nicht als Beauftragte der jeweils hinter ihnen waltenden überirdischen Mächte. — Besonders deutlich wird dieses Moment der Freiwilligkeit der Entscheidung im Dialog zwischen Metus und Apollonius, in dem in dialektisch konzentrierter Form die Ausschließlichkeit der zwei Möglichkeiten, Abfall oder Bekenntnis, betont wird. In diesem Augenblick, in dem an Apollonius allein dieselbe Frage gerichtet wird, die an die Partei der Christen im allgemeinen gestellt ist, tritt Philemon, der als lauer, spielender Heide gekennzeichnet wurde, auf, und damit scheint sich für Apollonius ein Ausweg zu öffnen. Diese Möglichkeit ist zwar nur eine scheinbare, aber sie zieht gerade als Scheinausweg den weiteren Verlauf der Handlung als ihre eigene Widerlegung nach sich. Von der ersten Szene des dritten Aktes an ist dieser Scheinausweg das Problem, aus dem die Kräfte des Dramas bis zu seinem zweifachen Ziel gespeist werden. Kann wirklich das Gaukelspiel des Philemon den Apollonius der notwendigen Entscheidung entheben?

Diese Frage läßt eine dreifache Beantwortung zu.

1. Philemon spielt den Apollonius und opfert; und Apollonius bewahrt sich durch diese List (nach seiner Meinung) die Freundschaft des Christengottes und des Kaisers. Diese Ent-

scheidung wäre aber nur eine rein äußerliche Lösung, die aus dem weltanschaulichen Gehalt des Dramas und aus der dramatischen Konstruktion seiner bewegenden Kräfte unmöglich befriedigen könnte.

2. Die Entscheidung wird dem Apollonius nur äußerlich genommen; nachdem er der Zwangslage der äußeren Gewalt entronnen ist, entsteht gerade dadurch für ihn das sittliche Gebot, die geflohene Entscheidung zu suchen.

3. Auch die innere Entscheidung geht in irgend einer Weise in dem äußeren Spiel auf Philemon über.

Im vorliegenden Drama ist von der scheinbaren Möglichkeit abgesehen, und es sind die „echten" Lösungen zur Darstellung gebracht. Philemon und Apollonius sind vor die gleiche Entscheidung gestellt. Das Geschick des einen wird äußerlich und innerlich an das Geschick des anderen gekettet. Wie die beiden ihre Kleider tauschen, um dem Schicksal zu entgehen, das den Apollonius bedroht, so werden beide auf demselben Wege zu demselben Ziele, dem Märtyrertode, geführt. — Das Ziel, das hier in der persönlichen Konfliktsetzung der ersten Szene des dritten Aktes vorschwebt, stößt auf eine Schwierigkeit. Es ist zwar verhältnismäßig leicht, aus irgend einem Anlaß den Apollonius kraft seines immanenten Christentums erkennen zu lassen, daß er Gott nicht entfliehen und der ihm gestellten Entscheidung nicht ausweichen kann. Viel schwieriger aber ist es, überzeugend den Anlaß dazu im Leben des Philemon zu finden, diesen gedankenlosen Spieler in die hier vorschwebende Stellung zu bringen, aus der das dramatische Doppelziel zu erreichen ist. Wie kann im dramatischen Gefüge Philemon dazu gebracht werden, auf Grund seines Kleiderwechsels als äußeren Anlasses auch sein inneres Gewand zu wechseln? Die Logik der menschlichen Motivation führt nicht hierhin, hier versagt der Antrieb aus der menschlichen Natur. Darum läßt Bidermann diesen Anstoß aus dem übernatürlichen Bereich erfolgen: Wie den Paulus auf dem Wege nach Damaskus der Gnadenstrahl traf, so trifft hier den Philemon, als er sich zum Werkzeug eines Spiels hergibt, das das Christentum erniedrigt, die göttliche Gnade. Mit den Worten:

„. . . . Quo infelix abis?" (III, 5. S. 53)

vertritt ihm der Engel den Weg und in monologartiger Fortführung des Dialogs (Philemon ist nach dem Anruf des Engels fortgestürzt):

„Nescit Philemon quas agat fallacias;
Falletur illis ipse; sed feliciter.

Jam terrui: at redibet, scio. Dabo me obviam
Illi iterum. Certum est mihi nunquam permittere
Ut sacrificet . . . ." (III, 5. S. 54)

Mit diesen Worten schlägt der Engel über die Schlußszenen des dritten Aktes hinweg die Brücke zu dem direkten Handlungsverlauf in der ersten Szene des vierten Aktes, in der sich die Bekehrung des Philemon vollzieht.

So gibt Apollonius, an den die entscheidende Frage gestellt ist, und der nur scheinbar von ihrer Beantwortung befreit wird, seine Hauptrolle an Philemon ab, gleich nachdem er sie erhalten hat. Doch bleibt er mit dieser Rolle innerlich und äußerlich, „mystisch" und dramatisch verknüpft. Apollonius ist in erster Linie da, um für Philemon den Boden zu schaffen, auf dem ihm der Engel begegnen kann. Für den weiteren Verlauf des Dramas muß also die Handlung sich vorwiegend um Philemon bewegen als um ihre zentrale Gestalt.

Die äußere Szenenfolge ist wiederum in abgewogenen Gegensätzen in den Zusammenhang dieser Gedankengänge hineingestellt. Mit der ersten Szene des Mittelaktes beginnt das Philemon-Apollonius-Spiel. Sie schließt einerseits an die Szene II, 6 an, in der ein mögliches Schwanken des Apollonius bereits angedeutet war, und steht andererseits in scharfem Kontrast zu der letzten Szene des zweiten Aktes, die die Todesbereitschaft eines Kindes ergreifend veranschaulichte. Die Bedeutung dieser ersten Szene des dritten Aktes wird unterstrichen durch die zweite, in der der Engelchor unter dem Aspekt der Ewigkeit die Haltung des Apollonius beleuchtet. Sie wird über den Einzelfall hinausgehoben durch die ähnliche Lage der Christen in den Szenen III, 3, 4 und 7. Dem Fortschritt der Handlung des Kernspieles dienen die Szenen 5 und 6: III, 5, in der das Bekehrungswerk an Philemon anfängt, III, 6, worin Quirinus den Abfall des Apollonius (getäuscht durch Philemon in Apollonius' Kleidern) betrauert. Die Bewegtheit des gesamten Aktes mündet in den Schicksalsweg des Philemon, der mit dem 4. Abt beginnt, bezw. seinen Fortgang nimmt. Er beginnt mit dem vierten Akt insofern, als erst hier seine Bekehrung sich vollzieht, die den äußeren Untergang und inneren Sieg nach sich zieht. Er setzt sich insofern fort, als die äußeren Fäden seines Geschicks schon in III, 1 und III, 5 angesponnen sind, besonders in III, 1, dieser Szene, die ohne die spätere Dazwischenkunft des Engels für Philemon nichts anderes bedeuten würde als die Wiederholung eines Spiels, das er früher schon mit Geta gespielt.

Zusammenfassend ist von der Aufbaufunktion dieses Aktes zu sagen:

1. Das Kampffeld beider Parteien verengt sich zu dem Kampf i n Apollonius und Philemon.

2. Um die beiden „Parteien" in diesem Gewissenskonflikt deutlicher zu machen, werden in einigen beispielhaften Fällen menschliche Schwäche und übernatürliche Kraft gegenübergestellt (Quirinus, Justinus, Comus und Cornus).

3. Der Engel macht sich zum Gegenspieler von Gaukelei und Unsicherheit und deutet das glückliche Ende des so gedankenlos begonnenen Spiels an. Die Götter kommen nicht zu Wort.

Vierter Akt.

Der vierte Akt stellt eine konsequente Durchführung der Philemon-Position dar, die in III, 5 gegeben ist. Die Gnade Gottes, die der Engel übermittelt, tritt zum zweiten Mal in seinen Weg, der ihn zum Jupiteropfer führen sollte. Und dieses Mal geschieht die Bekehrung. In der dramatischen Handlung tritt kein Anlaß auf, der den Philemon zum Christen machen müßte. Seine Bekehrung ist ein Werk der Gnade, die über ihn hineinbricht. Das „Spiel der Engel" hat nur die Funktion, das Überirdische dieses Gnadenaktes in das Bereich menschlicher Motivation hineinzuversetzen. Sie stellt die „Süßigkeit" der Christusliebe der „Bitterkeit" des Jupiterdienstes gegenüber (IV, 1).

Dieser Eingriff der göttlichen Gnade in Philemons Leben treibt den Geschehnisablauf des Dramas unmittelbar weiter, indem der Bekehrung jetzt die Bewährung folgt: Philemon bekennt sich vor Gericht zu Christus. Die drei ersten Szenen des vierten Aktes müssen als Einheit notwendig einander folgen. Sie stellen ein Ganzes dar, das in seinem unmittelbaren Ablauf den höchsten Spannungseffekt in sich trägt. Der Gnadenakt und das folgende Bekenntnis des Philemon fordern, um ernst genommen zu werden, die unmittelbare Bewährung, die keinen Zweifel zuläßt. Die 3. Szene gibt die Gewißheit, daß Philemon nicht einen Christen spielen, sondern Christ sein wird, so oft und soweit ihm die Spielhandlung dazu Gelegenheit gibt. Diese drei ersten Szenen werden, soweit sie Philemon betreffen, in zweifacher Weise in ihrer Handlung kontrastiert: durch die Steigerung der äußeren Machtentwicklung der heidnischen Partei in der 6. Szene und durch die 4. und 5. Szene, in denen das Geschick des Apollonius seinen Fortgang nimmt. Einen gewissen Ausgleich erfahren diese Gegensätze in der 7. und 8. Szene, von denen die 7. Szene den Gegensatz zwischen dem Heldenmut des Philemon und der Macht der heidnischen Partei in einiger Weise überbrückt, während die

8. Szene die innere Gegensätzlichkeit des Philemon- und Apollonius-Spiels ausgleicht.

Somit steigt nach der Bekehrung des Philemon die Spannungskurve an durch das Spiel des Philemon gegen das Heidentum und durch die Wandlung der Stellung des Philemon zu Apollonius. Für den Sinn des Dramas erfordert die Auseinandersetzung zwischen Philemon und der heidnischen Partei, der er bis zu seiner Bekehrung zum mindesten nicht als Feind gegenüberstand, eine besondere Ausgestaltung. Die Möglichkeit, die wahre christliche Haltung des Philemon der heidnischen Macht repräsentativ entgegenzustellen, ergibt sich dadurch, daß Philemon als Unbekannter in den Kleidern des Apollonius vor Gericht auftritt (IV, 3). Die dialektische Art der Spielabfolge in dieser Gerichtsszene, das Hin und Her der Mißverständnisse zwischen Philemon und Arrianus bewirkt eine Spannung von ungeheurer Intensität. Philemon, der sich nach der Meinung der Heiden als Wahnsinniger gebärdet, (Arrianus: „Insaniae veteris pudere . . Jupiter, hic me lymphatus in furorem aget . . ergo rapite insanum." oder Fabullus: „Reus . . mentis integrae est inops." (IV, 3. S. 62), wird nicht abgeführt zur Hinrichtung, denn damit wäre jede Möglichkeit zur Erreichung des Doppelzieles unterbunden. Aus seinem „Wahnsinn" resultiert gerade der Vorschlag der Menge, den unbekannten Christen im Kerker zur Vernunft kommen zu lassen. Durch diesen Vorschlag wird eine Wiederaufnahme der Gerichtsverhandlung in der siebenten Szene erreicht. Beide Szenen, IV, 3 und 7, die eine Handlungseinheit bilden, umfassen 8½ Seiten; sie besitzen fast dasselbe Ausmaß wie die übrigen sechs Szenen des Aktes zusammen. Diese Ausführlichkeit entspricht dem Inhalt, der Konfrontierung beider Parteien auf dem höchsten Gipfel ihres Zusammentreffens. Gleichzeitig dienen diese Szenen dazu, dem Heidentum die ganze Fülle der christlichen Wirklichkeit vorzutragen. Damit ist der Weg beschritten, der zum Endziel des Ganzen führt, zur Bekehrung der heidnischen Partei zum Christentum. Die beiden Sinngebungen der dritten und siebenten Szene — rhetorische Darlegung christlicher Lehre und Annäherung der Parteigegensätze — stehen in engem Zusammenhang, denn die Annäherung der beiden feindlichen Welten geschieht vom Heidentum aus. Die Heiden erkennen nämlich in dem Gaukler den beliebten Komödianten Philemon, „Philemon circi delicium, urbis gaudium". (IV, 7, S. 70). Ihn, den Christen, umjubeln sie, ungeachtet der Glaubensgegensätze von

Sympathie bezwungen[9]). In diesem Augenblick ist der heidnische Götterglaube durch die menschliche Sympathie der Heiden für Philemon überwunden. Als einziger aktiver Spieler der heidnischen Partei bleibt Arrianus übrig, der Vertreter des heidnischen Staates, der politische Argumente gegen Philemon ins Feld führt: „. . . Nolunt Caesares". (IV, 7. S. 69). Aber auch dieser letzte Grund wird von Philemon überwunden mit seiner Erklärung, er verehre wohl die Obrigkeit, sei aber an ihre christusfeindlichen Befehle nicht gebunden. Er bleibt fest in der Entscheidung, sein Christsein mit dem Blute zu bezeugen. In dieser Szene lebt auch der Gegensatz zwischen Gnadenkraft und Menschenschwäche wieder auf, den der dritte Akt (4. Szene) brachte. Er wird ein Mittel, um die übernatürliche Stärke des Philemon der kreatürlichen Schwäche des Apollonius gegenüberzustellen.

Ein Bindeglied zwischen Philemon- und Apolloniusspiel ist die Person des Theon, des Zwillingsbruders des Philemon. Die Tatsache, daß Philemon in den Kleidern des Apollonius nicht erkannt wird, ermöglicht es, den Philemon zur Erheiterung des Statthalters suchen zu lassen. Auf Apollonius' Hinweis wird Theon damit beauftragt, der dann Philemon endlich vor Gericht erkennt. Damit münden beide Spielkreise um Philemon und Apollonius in ein gemeinsames Spannungsfeld.

Apollonius hat durch die Ungewißheit, die ihn seit Philemons Weggehen immer drohender bedrängt, die kleinlichste Furcht um das Gelingen seines Spiels. Er spielt das abwartende Spiel der Furcht — das Spiel der Tat hat er Philemon übertragen, dem er aber nicht ganz traut. Diese unchristliche Furcht setzt Apollonius in Kontrast zu Philemon. Sie schließt aber noch ein anderes Element ein, das für den Fortgang des Apollonius-Spiels von Wichtigkeit ist, das der Reue. Apollonius bereut seine Furcht, die ihn in die Verwicklung dieses Spiels getrieben hat. Er bereut nicht, daß er vom Glauben abgefallen ist, sondern daß er mit der Wahl des unzuverlässigen Philemon eine Ungeschicklichkeit begangen hat. Furcht und Reue treiben Apollonius an, einen Ausweg zu suchen. Da er sich nicht bis zur letzten Konsequenz der inneren Umkehr durchringt, wäre es für ihn das

---

[9]) Bidermann folgt hier in der besonderen Wendung der komischen Situation des Philemon vor Gericht den historischen Vorlagen. Als solche führt der Herausgaber im Argument zu „Philemon" den Marianischen Festkalender an. Die nach Bidermann zusammengestellten Acta Sanctorum (angefangen 1643) bringen gerade die Gerichtsszenen in breiter Ausführlichkeit. Vgl. Acta S. S. Boll. Maerz Bd. 7, S. 751 ff. zit. bei Reich: a. a. O. S. 180.

einfachste, zunächst den Erfolg des Spieles des Philemon abzuwarten. Aber damit würde das dramatische Ziel nicht erreicht: Apollonius würde als verzweifelter Christ dastehen, ein aus Feigheit Abtrünniger, ein dramatisch zweifellos wirksamer „Gegenfall" zu Philemon, aber doch nur die Mitte eines im gesamten Drama belanglosen Spiels. — Beide „Spiele" bilden aber eine innere Einheit. Denn beide Spieler werden vor dieselbe Entscheidung gestellt, die jeder für sich zu treffen hat.

Wodurch sind nun beide Spiele miteinander verbunden? Es konnte hier wieder die Gnade in Aktion treten, indem Apollonius, durch das Beispiel des Philemon erschüttert, sein Unrecht einsähe und, von gleichem Bekennermut erfüllt, sich dem Richter stellte. Der Gnadenakt könnte natürliche Motivierungen als Ausgangspunkt nehmen. Bidermann wählt aber eine andere Art der Motivation, die an Menschliches, Niedrigeres anknüpft und dadurch dem in der fünften Szene gesetzten Ausgangspunkt von Furcht und Sorge nähersteht, (während die erste Entscheidung mehr an die ebenfalls in der fünften Szene angedeutete Reue anknüpfen würde): Apollonius sieht im Schicksal des Philemon eine Emporhebung des Menschen über seine menschliche Natur, die Erfüllung des christlichen Menschen, die ihm selber angeboten war, und die er dem Philemon für vier Goldstücke verkaufte. Für diese Leistung gab Philemon keine Gegenleistung; und genau so, wie Apollonius seine Kleider zurückfordern kann, genau so kann er das mit diesem Kleidertausch verbundene Geschenk zurückfordern; er hat ein Recht auf seine Kleider und ein Recht auf die Konsequenz, die sich für Philemon aus dem Tragen dieser Kleider ergeben hat. Apollonius besinnt sich, daß er es war, der vor die Entscheidueg gestellt war, und daß Philemon den Entscheidungszwang nur der Form nach übernahm, da es eben für Philemon keine Entscheidung, sondern nur ein Spiel bedeuten sollte. Jetzt, da Apollonius erkennt, wie Philemon mit der Fülle d e s Glaubens überströmt ist, den er, Apollonius, verraten hat, fordert er in einer Art von Neid sein Eigentum zurück. Hierin läßt sich der Sinn der achten Szene des vierten Aktes erkennen, in welcher der Versuch des Apollonius kläglich scheitert, seine Rolle von Philemon zurückzuerhalten. Die Unerschütterlichkeit des Bekehrten reinigt den Apollonius von seinen unlauteren Motiven und läßt ihn aus einem schwankenden, sogar abgefallenen Christen zu einem umso überzeugteren sich läutern. Erst jetzt ist für Apollonius der Weg frei, im Geschick des Philemon sein eigenes Geschick zu suchen und zu finden. Die Entscheidung des Philemon wird seine Entscheidung, und der

fünfte Akt hat die Aufgabe, Apollonius und Philemon vereint diese Konsequenz ziehen zu lassen.

Der Sinn der doppelten Kontrastierung wurde im Fortgang der Handlung deutlich: Philemon, der Christ, und die heidnische Macht — und Philemon, der Gnadenträger, und Apollonius, der ichbefangene Mensch, standen sich gegenüber.

Die Szenenfolge des vierten Aktes stellt sich folgendermaßen dar: Nach Gnadenakt (1. Szene) und Bekehrung (2. Szene) folgt in der dritten Szene die Fortführung des mit den ersten beiden Szenen begonnenen ernsten Philemon-Spiels und die gleichzeitige scharfe Heraushebung der ihn bedrohenden heidnischen Macht. Der besonderen Betonung und Illustrierung dieser Heidenmacht dient die Szene des Göttertriumphes (6. Szene), die in gedanklichem Zusammenhang mit der dritten Szene steht. Sie ist auch anzusehen als Fortsetzung der in der fünften Szene geschilderten kläglichen Haltung des Christen Apollonius. Jedenfalls ist sie der Kulminationspunkt der heidnischen Machtstellung, die dann in den beiden folgenden Szenen ihren ersten Abstieg erfährt: In der siebenten Szene wird sie dadurch geschwächt, daß die Sympathie die Heiden bewegt, gegen ihren Glauben für Philemon zu handeln; in der achten Szene wird das christliche Ethos auf einen neuen Höhepunkt geführt, indem Apollonius sich der Todesbereitschaft des Philemon anschließt.

Damit ist die Entwicklung für den fünften Akt in den Ansätzen festgelegt. Apollonius und Philemon müssen beide aus eigener freiwilliger Entscheidung zum Märtyrer werden. Zugleich muß die in der siebenten Szene angedeutete Machtzerrüttung des Heidentums sich vollenden. Im fünften Akt muß aufgewiesen werden, in welcher Weise dramatisch das Ziel des individuellen Märtyrertums nicht nur mit der Zerrüttung der heidnischen Partei verknüpft wird, sondern auch zu ihrer vollständigen Besiegung und Einheit mit dem Christentum führt.

Von der Aufbaufunktion des vierten Aktes ist zusammenfassend zu sagen:

1. Der äußere Handlungsfortschritt stellt sich dar in Bekehrung und Bekenntnis des Philemon vor Gericht. Zugleich rafft sich Apollonius, aus seiner verzweifelten Lage aufgerüttelt durch das Beispiel des Philemon, zur Besinnung auf seine Pflicht auf und versucht, Philemon noch im Kerker zum Rücktausch ihrer Rollen zu bewegen.

2. Die innere Linienführung steigt vom Gnadenakt, der Philemon erleuchtet, über sein Bekenntnis vor Gericht zur Freude und Glut der Todesbereitschaft. In direktem Kontrast zu seinem

äußeren Geschick, das unaufhaltsam abwärts geht, steigt die Vorbereitung seines inneren Sieges unaufhaltsam aufwärts. — Philemons Überzeugung reißt den verwandelten Apollonius mit.

3. Im Gegensatz dazu steht die Entwicklung der heidnischen Macht, die sich in der dritten und siebenten Szene zeigt und in der sechsten ihren letzten Triumph feiert, um dann in dem Maße, wie der Sieg der christlichen Partei immer deutlicher wird, innerlich und äußerlich zu sinken.

Fünfter Akt.

Die Aufbauanalyse des fünften Aktes will das letzte Ziel aufzeigen, zu dem der Handlungsverlauf führt. — Die Ungewißheit, die im vierten Akt noch über dem Ausgang des Kampfes schwebt (Göttertriumph, die Sympathie des Volkes für Philemon, der Aufschub der Entscheidung über sein Schicksal, die Einstellung des Apollonius und sein Versuch, Philemon aus dem Kerker zu befreien), entwickelt sich im fünften Akt immer eindeutiger und zielstrebiger zu einem endgültigen Siege des Christentums hin. Äußerlich wird das gezeigt in der Kontrastierung von V, 2 mit IV, 6. Jupiter ist nicht mehr zuversichtlich, er beschimpft Idololatria und befiehlt ihr, den Philemon zurückzugewinnen. Die Verknüpfung von Philemons Weg mit dem Geschick der christlichen Partei wird damit deutlich.

Das schon lose verknüpfte Schicksal der beiden Helden Philemon und Apollonius wird in der Szenenfolge des fünften Aktes weiter- und zu Ende geführt. In der letzten Szene des vierten Aktes ist die Bereitschaft des Apollonius festgestellt, für seinen Glauben den Tod zu suchen. Die Gelegenheit, seine Todesbereitschaft zu bezeugen, bietet ihm Theon, der in Apollonius die eigentliche Ursache für das Unglück des Philemon sieht und hofft, die Verstrickungen um seinen Bruder zu lösen, indem er Apollonius bei Arrianus anklagt (1. Szene). So geht er mit den Henkern auf die Suche nach Apollonius (3. Szene), der ihm innerlich schon entgegenkommt. Die Rolle des Theon ist allerdings mit dem Augenblick, in dem Apollonius vor Gericht erscheint, erledigt (5. Szene). Seine Anklage tritt völlig zurück gegenüber der inneren Situation, durch die Apollonius mit der heidnischen Macht zusammenprallt und die ihm endlich die Gelegenheit gibt, Christ zu sein und Märtyrer zu werden. Die Probe, die er zu bestehen hat, ist nicht wie die erste Versuchung die einer psychischen Furcht, sondern die feinere Versuchung von der Vernunft her. Arrianus versucht, ihn mit rationalen Gründen von dem Bekenntnis seines Glaubens abzubringen, um ihn dann endlich nach erfolglosen Versuchen nicht zum Tode, sondern zu

„grausamster Marter" abführen zu lassen. Apollonius zeigt sich sowohl seiner sittlichen Festigkeit als auch seiner dialektischen Gewandtheit nach dieser Versuchung gewachsen. Damit rückt er in die Nähe jener Klarheit des Christentums, die in den früheren Gerichtsszenen den Philemon umstrahlte.

Es ist notwendig, daß der Szene dieser Bewährung eine andere Szene vorausgeht, die die in IV, 7 hinausgeschobene Entscheidung über Philemon endgültig macht (V, 4). Diese Szene bringt eine ähnliche Versuchung an Philemon heran wie die früheren Gerichtsszenen an Cornus und Justinus und die folgende an Apollonius. Aber es genügt andererseits nicht, daß Philemon sich abermals einer ähnlichen Versuchung gegenüber bewährt. Es wird sich nun auch praktisch die Konsequenz seiner Verurteilung und seines Todes zeigen müssen. Diese Konsequenz stellt sich als äußerer Untergang, als endgültige Besiegelung seiner Entscheidung für Christus dar. Diese Entscheidung erhält noch ein besonderes Gewicht durch die Kraft des letzten Arguments, das Arrianus dem Philemon entgegenhält:

„At nescis stulte, nondum te esse flumine
Ablutum Christiano? absque hoc nil proficis."

Und der Antwort des Engels:

„Philemon, animi ne tu idcirco pendeas;
Non repudiaberis: Christo transcriptus es.
Qui flumine nequit ablui, sanguine potest."
(V, 4. S. 78.)

Durch die Verheißung der Bluttaufe wird Philemon über die Größe seiner sittlichen Entscheidung hinausgehoben, die er jetzt noch einmal in letzter sieghafter Größe und Klarheit verkündet:

„Christum imo inquam, patrem et regem et DEUM meum."
(V, 4. S. 78.)

Die Worte des Engels unterstreichen diese Entscheidung und hinterlassen in dem Leser bezw. Zuschauer nicht den Eindruck des vernichteten, sondern des sieghaften Philemon.

Damit kommt man auf die doppelte Zielsetzung des Dramas zurück, die eingangs herausgestellt wurde. Der Sieg des Christentums wird einmal gezeigt im Einzelschicksal des Philemon (und Apollonius), zum andern in der inneren Überwindung des Heidentums, die sich äußerlich durch den Übertritt des Arrianus kennzeichnet.

Bis zur sechsten Szene, in der durch die Bogenschützen die Unverletzlichkeit des verurteilten Philemon berichtet wird, ist der

Statthalter innerlich und äußerlich, gerade auch wegen seiner menschlichen Sympathie für Philemon, der mächtige und entschlossene Gegner des Christentums. Diese christenfeindliche Stellung ist die Voraussetzung für die Verwicklung der Einzelschicksale und für den gesamten Spannungsablauf bis zum Todesurteil beider Helden. Aus ihr leitet sich die Aktion her, die die Christen zu einer klaren Stellungnahme, ja zur Aufgabe ihrer ganzen Existenz zwingt. Auf diese Haltung des Arrianus kann also bis zur sechsten Szene nicht verzichtet werden — und trotzdem muß Arrianus zum Schluß zum Christentum geführt werden.

Eine Möglichkeit, diese Entwicklung glaubhaft zu machen, hätte sich z. B. ergeben, wenn Bidermann gleichsam zwei Seelen in die Brust des Statthalters gelegt hätte. Arrianus hätte dann an seine Sympathie für Philemon anknüpfen können, über die Macht des Christentums staunen und im Gespräch mit Apollonius darin bestärkt werden können, so daß es nur noch eines leichteren Anstoßes der Gnade bedurft hätte, um ihn zu einem überzeugten Christen zu machen. — Diesen Weg geht Bidermann nicht. Er hätte sicherlich auf die dialektisch zugespitzten Kontroversen in den Gerichtsszenen verzichten müssen und vor allem auf eine starke heidnische Persönlichkeit als Gegenspieler gegen die persönliche Überzeugung und Begeisterung der Christen, der mehr bedeutet als eine formale Repräsentation der heidnisch-staatlichen Machtmittel. Bidermann bringt die Lösung zwar wiederum durch ein Wunder, aber durch eines, das nicht durch einen Engel bewirkt ist, sondern durch den Menschen Philemon. Ebenso wie der Dichter den Apollonius aus seiner tiefen Erniedrigung über eine Reihe irdischer und unedler Motive zur Läuterung seiner letzten vorbildlichen Haltung führt, schaltet Bidermann vor die Bekehrung des Arrianus einen Motivationskomplex ein, der die Kluft zwischen dem starren Heiden und dem überzeugten Christen verringern hilft. Das Bekehrungswunder an Arrianus besteht nämlich aus zwei Wundern. Das erste geschieht, um den ungläubigen Arrianus zu erschüttern und zu verwunden (6. und 7. Szene). Mit diesem Wunder wird zugleich die Forderung nach einem zweiten Wunder gestellt, das den Arrianus heilt und ihn durch diese Heilung zur Heiligung führt: mit dem Licht des körperlichen Auges gewinnt er die Klarheit des geistigen Auges (V, 11) [10]. In dieser Konstruktion bleibt aber ein logischer Riß. Die vorbereitende Wirkung des zweiten Wunders besteht darin, daß Arrianus, em-

[10]) Vgl. die Rolle der Augen im „Belisarius". Mit der Blendung des Belisarius ist nicht die Verblendung des geistigen Auges gemeint, sondern die tiefste menschliche Erniedrigung.

pört über den Verlust seines Auges, den Philemon der Magie beschuldigt und seine sofortige Hinrichtung fordert. Er ist hier also noch ganz in das Heidentum verstrickt, das wunderbare Ereignisse der Zauberi zuschreibt. (Diese heidnische Ansicht ist schon in der Verurteilungsszene des Justinus (III, 7) deutlich.) Aus diesem Glauben an Zauber und Zauberei folgt Arrianus dem Rat des Tertullus, Philemon zu bitten, ihn von seinem Schmerz durch die Kraft dieses Zaubers zu heilen. An dieser Stelle intensivster Spannung scheint das Martyrium des Philemon in Frage gestellt. Als natürlicher Mensch verfügt Philemon nicht ohne weiteres über die Wunderkraft Gottes. So besteht an sich nicht die Notwendigkeit, die Heilung des Arrianus mit dem Tode des Philemon zu verbinden. Damit Philemon Märtyrer werden kann, muß die Initiative von Arrianus als einem überzeugten Heiden ausgehen. Die Erschütterung durch das erste Wunder darf also noch nichts von der bevorstehenden Bekehrung des Statthalters zeigen: Arrianus muß den Tod des Philemon in seinem eigenen Interesse fordern, und somit wird der Tod des Philemon durch das an seinem Grabe verheißene Wunder nicht seine „magische Kunst", sondern Kraft und Güte des in ihm waltenden Gottes beweisen. — Aber das alles genügt nicht, um die Bekehrung des Arrianus am Ende des Aktes verständlich zu machen. Ein Zauberer bleibt ein Zauberer und kann nach heidnischem Glauben auch im Tode zaubern. Aber eine solche Überlegung wird nicht angestellt. Immerhin findet Bidermann durch die verheißenden Worte des Philemon:

„Non sum Deus, ut reddam oculum . . . .
. . . . . Sed tu, simul ego obiero,
Ad funeris mei tumulum contendito,
Atque indidem, appellato Christi nomine
Pulvisculum legito, oculisque aspergito,
Valebis . . . . . ." (V, 7. S. 85.)

vorbereitend eine Art Ansatzpunkt für die plötzliche Bekehrung des heidnischen Statthalters, die ein unerklärliches Gnadenwunder bleibt, — und für den Befehl an das heidnische Volk, mit ihm in Zukunft dem Christengott zu dienen. Damit ist das zweite Ziel des Dramas erreicht und vollendet, zugleich mit dem ersten Ziel, dem endgültigen Tod der Märtyrer Philemon und Apollonius.

Die Szenenfolge des fünften Aktes zeigt dieselbe bewegte und kontrastreiche Anordnung der früheren Akte.

Die erste Szene leitet mit dem Monolog des Theon die Überführung des Apollonius in der fünften Szene ein. Die zweite Szene, die den bevorstehenden Untergang der Götter andeutet, ist

der neunten Szene gegenübergestellt, die ausgefüllt ist vom Jubel der Engel über den Sieg des Christentums. Zwischen diesen beiden Szenen, V, 2 und V, 9, vollendet sich das innere und äußere Geschick des Philemon und Apollonius, gekrönt durch die Szene ihrer inneren Verschmelzung (V, 8). In dieser Szenenabfolge wird in der sechsten und siebenten Szene der Ansatz zu Arrianus' Bekehrung gebracht, die nach drei Szenen irdischen und überirdischen Triumphes aller Spieler der christlichen Partei (V, 8, 9, 10) als letzte Szene des Aktes folgt und damit das Drama beschließt.

3. Gesamtstruktur des Baus.

Der Aufbau der Einzelakte in der Abfolge der Szenen sollte herausgestellt werden an dem Aufzeigen der einzelnen Kompositionselemente und Motivreihen. Von hier aus soll jetzt ein Blick auf den Gesamtbau des Dramas geworfen werden.

Der äußere Aufbau des Dramas zeigt eine überraschende Gleichmäßigkeit: Der erste Akt mit elf Szenen entspricht dem letzten Akt mit ebenfalls 11 Szenen, zweiter und vierter Akt entsprechen sich ungefähr mit acht und neun Szenen, und in der Mitte erhebt sich der kürzeste Akt mit sieben Szenen [11]). Diese fast mathematische Regelmäßigkeit des äußeren dramatischen Rahmens erinnert an die renaissancehafte Abgewogenheit der architektonischen Formen. Daß aber diese ruhige und schöne Gemessenheit nur der äußere Rahmen eines ganz andersgearteten Inhaltes ist, ist klar, wenn an die ungeheure Bewegtheit gedacht wird, die die Spielabfolge des dramatischen Geschehens charakterisiert. Die Bauanalyse stellte das Drama dar als ein mit gewaltigen Energien angefülltes Tummelfeld der zwei Parteien des Christentums und des Heidentums, die in je zwei Spielfeldern, dem menschlichen und außermenschlichen, aufeinanderprallen. Von einem inneren Kompositionsgesetz der Symmetrie kann nicht gesprochen werden. Bewegung ist das charakteristische Merkmal dieses vieldimensionalen Kampfes. Äußerlich ist diese Bewegtheit gekennzeichnet durch einen betont plötzlichen Wechsel der Szenen und durch einen Wechsel des Rhythmus' innerhalb der Akte, ja noch innerhalb der einzelnen Szenen [12]). Die

---

[11]) Dieselbe Beobachtung läßt sich bei den Dramen Bidermanns nur noch machen am „Jacobus Usurarius". Vgl. Günther Müller, a. a. O. S. 197.

[12]) Vgl. z. B. das wechselnde Tempo in dem Göttertumult (I, 1) und in der Nuntiusszene (I, 9), die durch das plötzliche Auftreten und Verschwinden der einzelnen Figuren bald in ein gehetztes, bald in ein gemütliches Tempo verfällt. — Die Gerichtsszenen (III, 4; IV, 3, 7; V, 4, 5)

Mittel, durch die diese Bewegung erstellt wird, wurden im einzelnen in der Akt- und Szenenanalyse aufgewiesen (wie z. B. Kontrast, Parallelismus, Rhetorik, Komik). Eine grelle Licht- und Schattenwirkung ist gegeben durch die Tatsache des allgemeinen Kampfes zwischen Christentum und Heidentum und durch den speziellen Gegensatz zwischen Philemon und Apollonius. Diese beiden hauptsächlichen Motivreihen, das Doppelschicksal des Philemon und Apollonius und die Verschiebung der Machtverhältnisse der heidnischen und christlichen Partei geben in ihrem bewegten Auf und Ab die innere Linie des Dramas ab[13]). Sie beginnt auf der tiefen Seinsstufe des Komödianten Philemon und mit der Sammlung der heidnischen Kräfte am Einsatzpunkt des Dramas und endet auf der hohen Seinsstufe des Christen Philemon und mit dem vollständigen Sieg des christlichen Ethos am Schlußpunkt des Dramas. In den ersten Akten flackert die weltoffene, berauschende Daseinsfreude des Philemon und seiner Genossen in breiten Szenen empor. Durch das Einwirken der göttlichen Gnade wird aber der renaissancehafte Raum der tierischen unreflektierten Vitalität, den der Komödiant Philemon in lazarillomäßiger Ausgelassenheit durchtobt[14]), durchbrochen und von dem Christen Philemon in den letzten Akten bewältigt. Bei einem solchen Aufbau ist ein feste Verankerung im Unten und Oben, vor allem aber im Oben, notwendig. Untermenschliches und Übermenschliches sind hier gleichsam Anfangs- und Endsprosse einer Leiter, die das unentwegte Aufsteigen zur Übernatur ermöglicht, da der Glaube in unbeirrbarer Sicherheit das Übernatürliche sieht. Die Linie der inneren Komposition verläuft also nicht in derselben Richtung wie die der äußeren Szenen- und Aktanordnung. Wohl trägt der Mittelakt des Dramas einen besonderen

---

zeigen die stärkste Bewegung besonders IV, 7, in der nur Philemon als Unbekannter, als Spieler und als Christ ruhig und würdig im Toben von Volk und Richtern steht.

[13]) Ein Versuch, die beiden genannten Hauptmotivreihen in linienmäßiger Darstellung zu veranschaulichen, scheiterte an der sich ruckweise voranbewegenden dramatischen Behandlung, an dem punktuellen Nebeneinander der Ereignisse, wechselnd mit einem gedrängten Nacheinander. Diese innere Struktur kennzeichnet Flemming als charakteristische Form der hochbarocken Dramen und der Lebensführung dieser Zeit überhaupt. Vgl. Willi Flemming: Die Auffassung des Menschen im 17. Jahrhundert. in: Dtsch. Vierteljahrsschr. 1928, S. 406.

[14]) Der Einfluß der spanischen Schelmenromane scheint im „Philemon" besonders stark, da er nicht nur die Exposition des Dramas bestimmt wie im „Cenodoxus", „Josephus", „Jacobus Usurarius" und „Joannes Calybita."

Akzent dadurch, daß mit seiner ersten Szene das zentrale Spiel des Gesamtspiels mit dem Kleidertausch zwischen Philemon und Apollonius beginnt, aber der Höhepunkt liegt nicht hier. Er liegt auch nicht im vierten Akt in der Konversion des Philemon oder im fünften Akt im gemeinsamen Tod der beiden Hauptspieler — sondern das Drama gipfelt in der letzten Szene des letzten Aktes, in dem Wunder am Grabe der Märtyrer und in der Wirkung dieses Wunders auf die Heiden. Der innere Aufbau wiederholt also die Linie, die auch für Plastik und Architektur dieser Zeit charakteristisch erscheint: die Linie von links unten nach rechts oben. In diagonaler Bewegung wird das Geschehen im Drama, das nach dem vollen Einsatz der ersten Szenen zunächst nur rein statisch das Tun und Treiben der Heiden darstellt, plötzlich emporgerissen durch den Eingriff der göttlichen Gnade und von diesem Punkte an in gedrängter Abfolge von Ereignissen steil hochgeführt zum Endgipfel.

Die einzelnen Akte sind fest ineinandergebaut[15]). Auch der erste Akt, dessen Bewegung im anscheinend belanglosen Spiel des Philemon verebbt, trägt die ganze Spannungsweite des Geschehens unmittelbar an den Anfang des zweiten Aktes heran. Je näher dem Dramenende, desto mächtiger sind die Ausgänge der einzelnen Akte gesteigert. Jeder Aktschluß drängt zu einem starken Akzent hinauf, der in der immer klareren Scheidung zwischen heidnischen und christlichen, bösen und guten Elementen zu erblicken ist, bis der letzte Aktschluß alle bisher erreichten Höhen überwölbt. Von diesem höchsten Gipfel der Handlung zurückschauend erhält die schmalste und ungewichtigste Szene Sinn und Bedeutung. Von einer gesetzlosen und unlogischen Willkür kann im dramatischen Bau des „Philemon" nicht gesprochen werden. Das Baugesetz der Bewegung nach oben bestimmt Richtung und Ziel der Handlungsführung, die einzelnen Szenen als Bausteine dienen diesem Gesetz des Gesamtorganismus. Das Jähe, Überspannte, Wuchtige geht über in das Beruhigte[16]) der

---

[15]) Da die allegorischen und exegetischen Zwischenspiele der hochbarocken Dramen (z. B. bei Gryphius, Lohenstein, Avancini) hier fehlen, ist der „Philemon" besonders straff gebaut. Vgl. W. Benjamin über den Bau der hochbarocken Dramen: „In breiten Ebenen simultaner Umschau ist das dramatische Gefüge abgesetzt, wobei der Stufenbau des Zwischenspiels zum Standort einer breit ausladenden Statuarik wurde."

W. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin 1928. S. 191 ff.

[16]) In diese zwei großen Gruppen teilt Walzel Wölfflins weitschichtigen Barockbegriff. s. Walzel: Barockstil bei Klopstock. Jellinek-Festschrift 1928, S. 173.

göttlichen Ausgeglichenheit. Vor dem Wirken der Allmacht Gottes ist das eigenmächtige, eigengesetzliche Tun der Heiden zur Ohnmacht verdammt. Alle Wogen der Erregung, der Feindschaft und des Hasses glätten sich im versöhnenden Licht der göttlichen Nähe. Aus Dunkel, Schatten und Chaos erhebt sich das Drama mit seiner hochstrebenden Raumbewegung, mit seiner dekorativen Prachtentfaltung und daseinsfrohen Buntheit doch zugleich empor aus der menschlich begrenzten und bedingten Wirklichkeit und führt in überzeugender, selbstverständlicher Darstellung bis an die Quelle der überirdischen Lebenskräfte, bis zu Gott.

III. Der Gehalt des Dramas.

Wie Walzel bei der Abgrenzung der Begriffe „Gehalt und Gestalt" die Darstellung der Gestalt eines Kunstwerks abhängig macht von der Konzeption seines Gehaltes [1]), so ist auch bei der im Thema dieser Untersuchung vorgenommenen Trennung der Begriffe „Bau und Gehalt" eine Analyse des Baus des Dramas an die Erfassung der geistigen Grundelemente seines Gehaltes gebunden. Die konstitutiven Elemente des Baus wurden bei der Beleuchtung des wesentlichen geistigen Inhalts des Dramas sichtbar und lebendig darstellbar. In der Darstellung des dramatischen Baus wurden notwendigerweise Grundelemente des Gehaltes schon zur Sicht gebracht, so daß — wiederum in Anschluß an Walzel — über den Gehalt weniger zu sagen ist, nachdem der Bau des „Philemon Martyr" analysiert wurde [2]). Damit ist aber über das Wesen des Gehaltes, über den grundsätzlichen Zusammenhang seines geistigen Inhaltes noch nicht alles ausgesagt. Dieser grundsätzliche Zusammenhang soll im folgenden Teil der Ausführungen kurz aufgezeigt werden.

In diesem Sinne interessiert uns zunächst Bidermanns Auffassung von der Seinsfülle der Wirklichkeit.

Im „Philemon" wird ein bestimmter Ausschnitt dieser Fülle dichterisch dargestellt. Wie jeder wirkliche Lebensausschnitt hinausweist auf den Zusammenhang des Lebens, so weist auch der gedichtete Ausschnitt des Philemon hin auf eine bestimmte Spiegelung, die die Ganzheit des Lebens im Denken und Leben Bidermanns gefunden hat.

Der Lebensausschnitt, der im „Philemon" repräsentiert wird, ist nach Form (Aufbau als formales Element) und Gehalt unter die Formel des Spiels gestellt. Der erste Teil der Arbeit sollte zeigen, wie eine Fülle von einzelnen Bauelementen (als we-

---

[1]) s. Walzel: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. S. 15: „Geistiges als Voraussetzung der Gestalt des Dichtwerks, die Gestalt des Dichtwerks als Ausdruck seines geistigen Inhalts gilt es zu nehmen."

[2]) Walzel, a. a. O. S. 16: „Wer von der Gestalt des Dichtwerks spricht, hat notwendigerweise soviel zu sagen, daß er für den Gehalt weniger Raum benötigt, auch wenn ihm der Gehalt noch so wichtig ist."

sentliche Elemente der Form) den Gesamtbau eines Spiels konstituiert, das dramatisches Leben ist. Für das Philemon-Drama ist es wesentlich, daß dieser Zusammenhang von Spiel und Leben nicht nur an der formalen, sondern in besonderer Weise an der gehaltlichen Seite zur Erscheinung gebracht ist. Daß der dargestellte Lebensausschnitt in der Form eines Spiels (und zwar in der Form eines zu schauenden Spiels, eines Schau-Spiels) dargestellt wird, bestimmt wesentlich die Form der dramatischen Gattung. Daß aber der dargestellte Lebensausschnitt dazu bestimmt ist, nicht nur gespielt zu werden, (nämlich von Schauspielern auf einer Bühne), sondern seinerseits als Spiel aufgefaßt wird, das macht den Gehalt des Philemon aus: Spiel ist dramatisches Leben, weil dramatisches Leben Spiel ist. — Ist dramatisches Leben Spiel, so entsteht die Frage, wen Bidermann für den Urheber des Spiels hält. Da Gott dieser Urheber ist, muß auch danach gefragt werden, was Gott außer der Rollensetzung für den Ablauf des Dramas bedeutet. Es muß also erörtert werden, welche Rolle Gott im Leben (im Drama) spielt, und wie von seiner Rolle die Rolle der Menschen, ihre Freiheit und ihre Gebundenheit berührt ist. Die Frage nach dem Gehalt des „Philemon" soll auf diese drei Grundfragen beschränkt bleiben. Auf andere Fragenkomplexe, die sich aus dem Gehalt ergeben, wird nur gelegentlich hingewiesen.

1. Die Spiele im Spiel.

Um die Zusammenhänge von Leben und Spiel und Spiel und Leben, die im „Philemon" vorliegen, klarzustellen, soll zunächst nach der Bedeutung von „Spiel" im Drama gefragt werden, weil dadurch klar wird, was im Drama Leben ist.

Bei der Lektüre des Dramas fällt auf, daß verschiedene Worte für Spiel (wie ludus, ludere, illudere, simulare, fingere ...) gebraucht werden. Das weist schon darauf hin, daß das Spiel im dramatischen Leben des „Philemon" etwas Besonderes bedeutet. Das Wort ludus ist in zweifacher Hinsicht auf „Philemon" anwendbar. Zunächst handelt es sich um Spiel darum, weil „Philemon" ein Schauspiel ist, d. h., dazu bestimmt ist, von Schauspielern gespielt zu werden. Zwar nennt Bidermann sein Drama nicht einen Ludus, sondern „Comoedia". Daß aber die Nachwelt im „Philemon" wie in den anderen Dramen Bidermanns nicht nur Lesedramen, sondern Spiele, Schauspiele gesehen hat, beweist der Titel, den der Herausgeber [3]) der posthumen Drucklegung den Dramen gab: „Ludi Theatrales Sacri . . ."

[3]) Er nennt sich selbst am Schluß der Praemonitio ad Lectorem: Servilianus Veihelin.

Auf diese Bedeutung des Spiels soll nicht näher eingegangen werden. Es soll vielmehr die zweite Bedeutung herausgestellt werden, die für „Philemon" im besonderen gilt, weil sie an dem Wort ludus gewonnen wird, das Bidermann in seinem Drama selbst gebraucht. Sie ist denjenigen Personen des Dramas zugegeben, die an gewissen Punkten des Dramas von einem bestimmten Format ihres Personseins losgelöst werden, die sich von ihrem Ich in gewisser Weise entfernen durch ein Dasein des Als-Ob. Dadurch sollen sie in einen Abstand zu sich selbst gesetzt werden, um in einem anderen Formate aufzutreten. Sie spielen nicht nur — sie spielen sich. Sie sind nicht nur tätig auf der Bühne als Schauspieler in der Funktion eines Henkers, Trinkers oder Christen, sondern in neuen Verkleidungen und Verstellungen spielen sie neue Spiele. Im „Philemon" wird nicht nur gelegentlich gespielt, sondern das Drama ist angefüllt mit kleinen Spielereien und einem großen Spiel. Die mannigfachen Formen, die diese Spiele im Ablauf des Dramas haben, sollen in ihrem jeweiligen Gehalt herausgestellt werden.

Die Spiele sind verschieden nach den Menschen, die sie spielen, nach dem Inhalt, der gespielt wird, und nach ihrem Zweck. Werden diese Spiele zunächst von den Personen aus betrachtet, die sie spielen, so stellt sich ein Auswahlprincip heraus, das für das Was und Wozu der Spiele von Aufschluß ist.

a) Die heidnischen Spiele.

Die deutliche Konfrontierung von Heidentum und Christentum, die sich durch das ganze Drama hinzieht, ist für Anlage und Gehalt der Spiele von Wichtigkeit. Denn fast alle diese Spiele werden ausgeführt von Spielern des heidnischen Spielfeldes. Alle Teilnehmer an den heidnischen Spielen sind in irgend einer Weise in die Dimension der Lächerlichkeit und Belanglosigkeit hineingestellt. Darin scheint die gehaltliche Wichtigkeit ihrer Spiele zu liegen, daß sie alle Möglichkeiten von Komik durchlaufen.

Einen besonderen Modus der Komik stellt das Spiel der Götter dar, das ebenso wie das Spiel der Henker nur in gewisser Weise diesen Spielen im Spiel einzuordnen ist. Wenn das Götterspiel nur in Beziehung zu den Göttern selbst gesehen ist, kann vielleicht von Spiel nicht gesprochen werden. Aber inbezug auf den Leser — und dieser Bezug ist für diese dramatischen Spiele wesentlich — rücken die Götter von der Form ernsthafter Geltung dadurch ab, daß dieses von ihnen selbst ernstgenommene Tun von den Lesern bezw. Zuschauern in seiner lächerlichen Aussichtslosigkeit erkannt wird. Die Komik dieses Spiels ergibt

sich also daraus, daß die Götter gegen eine Macht angehen, die gar nicht zu erschüttern ist. Dem Toben und Triumphieren der Götter haftet von vornherein etwas Groteskes an, weil der Zuschauer um die Grundlosigkeit ihres Triumphes und die Aussichtslosigkeit ihres Zornes weiß. Die Intention dieser Spiele wird von Satyr ausgesprochen:

„. . . . Placet ut sacrificulos, tum ut popas,
Tum ut aeditimos omnes, tu mut victimarios
Turbemus . . ." (I, 1. S. 7.)

Verwirrung anzurichten ist auch der Inhalt aller Spiele, die von heidnischen Menschen ausgeführt werden.

Die Verachtung und Lächerlichkeit der Götterwelt bedingt die Lächerlichkeit alles heidnischen Tuns auf der menschlichen Ebene, weil die Heiden an die Götter als an wirkliche Mächte glauben. Während aber die Götter sich selbst ernst nehmen und nur in der Wirkung auf den Zuschauer komisch sind, ist das Spiel der Heiden in jeder Hinsicht komisch. Die Spieler des heidnischen Spielfeldes werden dadurch charakterisiert, daß sie fast alle sich in Spielen bewegen, die ihnen im Schauspiel vom Dichter zugewiesen sind und die alle dem gleichen Sinne zugeordnet sind.

Das Spiel der heidnischen Büttel und Henker ist ein vergnügtes und vergnügendes Spielen mit ihrer ernsten Aufgabe. Aus dem Kontrast zwischen Form und Gehalt ihres Tuns ergibt sich die besondere Qualität dieses Spiels. Es kann aus Abscheu und Verachtung vor ihrem Handwerk und vor sich selbst entstehen, um die Grausigkeit ihres Berufes und irgendwie auch sich selbst harmlos zu machen. Es kann aber auch aus einem entgegengesetzten Grunde entstehen, um nämlich durch scheinbare Bagatellisierung ihrer grausigen Absichten den Sadismus ihres Handwerks auf die Spitze zu treiben. Das Spiel wird in eine freundliche Form gekleidet, um den Inhalt in seiner ganzen Grausamkeit zu betonen. Das Aufzählen der Folterwerkzeuge,

Storax: „. . . . uncos, catenas forcipes,
Tum lamnas, fidiculas, rastros . . . ."
(II, 7. S. 39.)

das den Ernst des kommenden Schicksals grell aufleuchten läßt, bereitet Storax, Laelaps und Dromo die Freude eines erfrischenden Zeitvertreibs wie Becher- und Würfelspiel. Doch steht hinter diesen Spielen das Reich des Ernstes da. Es wird erreicht, weil die genannten Worte, obwohl von komischen Spielern in komischer Absicht vorgebracht, auf etwas tendieren, was darum

von der Komik nicht berührt wird, weil es die Wirklichkeit des Martyriums ist.

Die Balgerei der Henker vor dem Hause des Justinus bringt die ganze Sinnlosigkeit und Nichtigkeit der heidnischen Spielgruppe zur Erscheinung, der sich in Justinus die unantastbare Würde der christlichen Welt gegenüberstellt.

Der Ort der heidnischen Spiele im Bau des Ganzen ist für den Gehalt von Bedeutung. Die heidnischen Henker treten meistens gerade dann auf, wenn der innere Geschehnisablauf des Dramas eine Höhe erreicht hat, wenn die Spannung im Leser oder Zuschauer eine Intensität erreicht hat, die durch ein herzliches Lachen über das törichte Spiel eine erlösende Erleichterung erfährt, um dann in steiler Aufgipfelung auf die Höhe hinaufgerissen zu werden. Gerade zwischen den straff gespannten Szenen inhaltlicher Schwere und gehaltlicher Wichtigkeit wird das Spiel dieses Heidenvolkes als ein gefälliges, fast liebenswürdiges empfunden.

Mit dem Spiel des Philemon erscheint das Spielbereich des ganzen Dramas. Alle Möglichkeiten von Spiel treffen zusammen in dem großen Spielfeld des Komödianten, das sich von burlesker Komik bis zu einem letzte Seinsfragen berührenden Ernst erstreckt. Die Grenzen dieses Spielfeldes sind räumlich die fünf Akte der Komödie, die seinen Namen trägt, und wesentlich das menschliche Leben in seiner „Allverflochtenheit von den elementarsten Vorgängen bis zu den letzten Quellgründen alles Daseins“ [4]). Mit dieser Grenzbestimmung seines Spielbereiches ist schon gesagt, daß es sich bei Philemons Spiel um ein besonderes Spiel handelt. Philemon spielt nicht in demselben Sinn im Drama, in dem seine Freunde es tun im Spiel mit dem Nuntius und Quirinus im Spiel mit seinem Söhnchen. Alle Spieler dieser Spiele sind so angelegt, daß sie sich bewußt verstellen, daß sie sich durch Kleider- und Namenwechsel vor sich selbst verstecken. Bei Philemon ist das anders. Er braucht sich von seiner wirklichen Lebensart, wie sie das Drama darstellt, nicht zu entfernen, wenn er schauspielert. Er ist Komödiant, und d. h. in diesem Fall, daß er das Rollenspielen nicht nur als Beruf im Zirkus und auf offener Straße betreibt [5]), sondern daß er auch außerhalb seines Berufes Komödiant ist und ständig in fremden Rollen spielt. Indem er fremde Rollen spielt, spielt er seine eigene. Er ist gekennzeichnet durch eben diese Rolle, nicht in gewöhnlicher Weise

---

[4]) R. Petsch: Zur inneren Form des Dramas. S. 37.

[5]) Philemon wird in keiner Szene des Dramas in einem berufmäßigen Spiel gezeigt.

Mensch zu sein, sondern einen Menschen zu spielen. Mit der Maske steht und fällt sein Menschsein [6]). Es steckt wohl hinter der einen Maske die Möglichkeit zu vielen anderen, nicht aber die Festigkeit eines nichtspielenden Personkerns. — Hier im Rahmen der heidnischen Spiele interessiert zunächst das Spiel des Philemon mit den Spielern seines Spielfeldes.

Schon im Aufbaukapitel wurden als Haupteigenschaften des Philemon genannt: Triebhaftigkeit, Lauheit und Spielfreude. Philemon führt sich wie ein Tier auf, wie seine Trinkgenossen ihn bezeichnen, als er in spielerischer Verstellung zu ihren Füßen liegt. (I, 5. S. 13.) An ihm wird das ganze Spielbereich des getriebenen Seins dargestellt. Er ist die Mitte dieser unreflektierten, untermenschlichen Welt [7]).

Das erste Spiel, das Philemon macht, ist ein Spiel mit den Zuschauern. Er spielt mit sich, er narrt sich selbst — und dieses Spiel trägt er seinem Publikum vor. Er bietet ihm seine Sklaven Kehle und Bauch an:

„. . . . . nutrucula mihi
Relicta egestate, duobus vernulis
Gula atque ventre; parvulis olim quidem
Illis ac frugi: iisdem, post quam mecum interim
Crevere, adeo improbis, adeo voracibus,
Ut quotidie omnes solicitent cetarios,
Fatigent lanios, cupedinarios,
Coquos, fartures, piscatores, aucupes."
(I, 4. S. 11.)

Katzenhaft geschmeidig sind die mimischen Bewegungen zu denken, in denen sich Philemon in seinem Komödiantengewand auf der Bühne bewegt. Sprunghaft sind seine Worte, die er wie Spielbälle dem Publikum zuwirft und wieder auffängt:

„. . . . Nemo . . ., inquam, est qui velit?
Eho autem, nemo? Et vero ne gratis quidem? . . . .'
(I, 4. S. 12.)

Dieses erste Spiel des Philemon ist in besonderer Weise für die Zuschauer gespielt. Die direkte Anrede baut gleichsam eine

---

[6]) Vgl. im Gegensatz dazu Rigoletto, Bajazzo, hinter deren Narrenmaske bewußt ernste Wirklichkeiten verborgen werden sollen.

[7]) Philemons deutliche Verwandtschaft mit dem alten Mimus, der als Grundlage der antiken realistischen Poesie erscheint, ist offenbar. Vgl. Reich, a. a. O. S. 19. Die Mimen „stellen nur das Irdische in der menschlichen Natur dar, sie, denen das Leben eine lustige Farce ist und die in der Farce ihr lustiges Leben führen."

Brücke vom schauspielernden Philemon zum Zuschauer. Damit wird erreicht, daß bei dem späteren ernsten „Spiel" des Philemon vor Gericht die Zuschauer auf der Bühne und die des Zuschauerraums leicht zu einem Publikum verschmelzen. — Es ist offenbar von kompositioneller und gehaltlicher Bedeutung, daß dieses Spiel des Philemon wie eine Posse wirkt und das schau- und lachlustige Volk gleich mit seinem ersten Auftreten in seinen Bann zieht.

Mit dem Betrunkenenspiel vor und mit seinen Zechbrüdern wird die Folge der Philemon-Spiele fortgeführt. Philemon stellt sich träumend in einem gespielten Rausch:

„Bibe . . . Ebibe, inquam . . .
. . . calices octo —
Ubi cantharus, puer? ubi est vini cirnea?"
(I, 5. S. 13).

Eine besondere Spielart der Komik ist an dieser Stelle dadurch erreicht, daß Philemon nicht gleichzeitig Subjekt und Objekt seines Spiels ist. Spielte er im ersten Spiel mit sich selbst und narrte er so das Publikum, so narrt er jetzt Personen des Dramas, die der Dichter ihm entgegenführt. Hier spielt Philemon das, was er wirklich ist: das Tier. So ist mit dem Ende des gespielten Rausches sein Spiel als solches noch nicht zu Ende, ebensowenig wie mit dem Ende dieses Spiels der Zustand seines Tierseins. Mit den Worten:

„Ubi sum — ubi fui . . . . . Ubi
Me quaeram? Nam me certe amisi; Jupiter,
Ubi me reperiam?" (I, 5. S. 14),

fingiert Philemon ein Erwachen. Damit wird eine Wirkung auf seine Zechgenossen erzielt, die ihn mit Necken und Lachen nun in ihr eigenes Spielfeld hineinziehen. — Der Dichter läßt Philemon selber in seinem Rausch die Worte sprechen, die ihn am besten kennzeichnen: . . . me certe amisi, ich habe mich selbst verloren. Durch dieses Sich-nicht-haben ist ihm die spielende Leichtigkeit und Gewandtheit gegeben, in immer neue Rollen hineinzuschlüpfen. Philemons Spielen ist eine Angelegenheit des äußeren Könnens. Ohne das technische Können seines Schauspielerberufes wären die gekonnten Rollen, die er spielt, nicht möglich.

Das wird verdeutlicht an dem Nuntiusspiel, in dem Philemon in sich überstürzenden und gesteigerten komischen Situationen gezeigt wird. Wieder ist der Zweck dieses heidnischen Spiels die Verwirrung eines Menschen. Philemon entwürdigt den Nuntius, der die Welt der kaiserlichen Macht repräsentiert, um

sich selbst über diese erhaben zu fühlen. Da, wo der Bote am bedeutsamsten erscheint, da, wo er eine Funktion von größter Tragweite an seine wirkliche Existenz gebunden sieht (als Überbringer der Edikte gegen die Christen), wird er in eine Hilflosigkeit hineingespielt, die ihn aller Wichtigkeit und Würde entkleidet, die ihn lächerlich macht. — Es spielen mit ihm Philemon und dessen Trinkbrüder. Der Spielkreis um Philemon wird dadurch ein zweites Mal erweitert. Das erste Spiel spielte er allein, für das zweite gewinnt er seine Freunde, die er in diesem dritten Spiel dazu benutzt, sich gegen den Boten auf- und auszuspielen. Die Personen, die in seinem zweiten Spiel von Philemon lächerlich gemacht sind, werden hier von ihrer eigenen Lächerlichkeit distanziert, um desto lächerlicher zu wirken. Sie sind hier Mitspieler von ungeheurer Gewandtheit, die für Philemon die Gelegenheit vorbereiten, in einem prachtvoll gesteigerten Spiel zu glänzen. Erst spielt Pamphilus allein mit dem Boten, dann erweitert sich der Kreis, Annius springt ein, dann Lucius — und endlich erscheint Philemon auf der Spielfläche und fängt alle Pointen auf:

„. . . . . At mihi ludere
Hominem hunc fuit necesse, ut vinum vincerem
Quod largius potaram." (I, 10. S. 23).

Die niedrige Atmosphäre, aus der diese Spiele stammen, wird spürbar. Ihre Triebkräfte liegen im untermenschlichen Bereich, in dem jede geistige Orientierung fehlt. Ein lockeres, leichtes Spiel ist es, das an Philemon und seinem Kreis gezeigt wird. Philemon treibt dieses Spiel nur mit Personen seiner Lebensstufe; alle gehören sie dem niederen heidnischen Volke an, und alle gehören sie hinein in das erdige, platte Spielbereich der Komik.

Eine Gipfelung erfährt die Spielfreude des Philemon in einem Spiel mit Jupiter, das sich vor dem neuerrichteten Jupiterstandbild abspielt. Philemon, der gespielt hat mit sich selbst, mit einer betrunkenen Schar, mit dieser gegen den Repräsentanten der heidnisch-politischen Macht, richtet nun sein Spiel auf Jupiter, den obersten Vertreter der heidnisch-religiösen Macht. In dem „Deus ero ipse" sagt er, daß ihm nichts heilig ist, daß mit Bauch und Kehle seine Welt aufhört. Hier wird deutlich, daß hinter dem irdischen Getriebensein des Philemon nicht die leiseste Ahnung eines transzendenten Gerichtetseins lebt. Seine Worte: „O Jupiter, audi o Jupiter!", die in frivoler Nachahmung den eben verklungenen Bittruf der gläubigen Heiden aufnehmen, beziehen sich nur auf seine unersättliche Begierlichkeit. Philemon erkennt Jupiter nicht an, seine Befehle hält er für unverbindlich. So gesehen steht der Komödiant Philemon auf noch tieferer Seins-

stufe als seine heidnischen Freunde, die ihn in dieser gespielten Frömmigkeit ernst nehmen, da in ihrer Vorstellung Jupiter als real existenter und daher verbindlicher göttlicher Machthaber lebt. Philemon verkörpert die niedrigste menschliche Seinsart: er ist lau, es gibt für ihn keine Entscheidung vom Geiste her. — An einer Stelle trifft sein Spielbereich das Spielfeld der Christen, nämlich in dem Kleiderwechsel des Philemon mit Geta, dem christlichen Diener des Christen Quirinus (Philemon). Geta ist die einzige Person niedrigen Ranges, die sich im christlichen Spielfeld bewegt. Es kennzeichnet ihn, daß er als Person einer tiefen sozialen Stufe auch von niedriger Gesinnung ist. In ihm ist nicht dieselbe Überzeugungskraft des christlichen Ethos dargestellt wie in den anderen Christen. Er spielt sich als Christ auf oder als Heide, je nachdem es für ihn von Vorteil zu sein scheint. In den kurzen Szenen seines Auftretens (I, 3, 7, 10) wird er in schillernder Zweideutigkeit gezeigt. Wie ein Chamäleon wechselt er die Farbe und bekennt sie je nach Lust und Laune. An diesen Spieler des christlichen Spielfeldes wagt sich Philemon mit seiner Gaukelkunst heran und zieht ihn leicht in seine komische Spielwelt hinein.

Quirinus wird kaum von Philemons Spielereien berührt. Es würde sich nicht mit Würde und Ansehen seiner Rolle in der christlichen Spielschar vertragen, wenn er nur mit einem Wort seine Freude oder gar sein Mittun an Philemons Narreteien zeigen würde.

b) Die christlichen Spiele.

Bei der nun beginnenden Besprechung der christlichen Spiele soll gezeigt werden, wie Quirinus, der in das heidnische Spielfeld nicht einbezogen ist, im christlichen Spielfeld einmal als selbständiger Spieler auftritt. Da er in einem ganz anderen Seinsbereich lebt, spielt er ein ganz anderes Spiel. Sein Spielpartner ist sein kleiner Sohn Marinus. Den Zweck des Spiels spricht er selbst aus:

„. . . . . Movet . . . . filii
Tenelli erectus rebus in tam arctis status.
Placet experiri de integro, quid sentiat."

(II, 9. S. 41).

Wohl ist Quirinus in diesem Spiel von einer Rolle in die andere gesetzt. Aber bezeichnend für diesen Rollenwechsel ist es, daß damit die Dimension von Spiel und Wirklichkeit nicht gewechselt wird. Die gehaltliche Spannung dieses Spiels des todesmutigen Christen in der Maske eines todesbangen Christen liegt darin, daß

Quirinus in Wirklichkeit — soweit die dramatische Wirklichkeit getroffen ist — das bleibt, was er ist. Hinter beiden Rollen, hinter der ersten, die Quirinus vom Dichter hat, wie alle dramatischen Personen, und hinter der zweiten, die ihm für dieses Spiel im Spiel gegeben ist, steht der aufrechte todbereite Christ. Ein zweites gehaltliches Moment liegt vor allem darin, daß das Kind dieses Spiel gar nicht als Spiel auffaßt. Irgend woher begreift Marinus die ungeheure Wucht und Tragweite dieses Spiels. Nicht aus der Natur des kindlichen Verstandes rührt dieses Begreifen her, sondern aus dem Grunde einer übernatürlichen Liebe zu Christus. So ist es zu verstehen, daß das Kind diesem Spiel mit heiligem Ernst begegnet und der gespielten Todesfurcht des Vaters eine reife Todesbereitschaft entgegensetzt:

> Quirinus: „Quid sinam? Mar.: Ut una me tecum ducas. Quir.: In fugam?
> Mar.: Non. Quir.: In latibula? Mar.: Neq; hoc. Quir.: Quorsum igitur? Mar.: In necem;
> In tormenta. Quir.: In necem te? Mar.: Quidni? Eadem mihi est,
> Quae tibi caussa. Quir.: At non aetas eadem, non idem Marine, robur. Mar.: Idem verò Christus est,
> Dabit ille robur, quod natura non dedit."
>
> (II, 9. S. 42).[8])

Marinus ist hier nur äußerlich der Gegenspieler des Quirinus, ohne zu wissen, daß sie beide Spielgenossen sind, Partner im gleichen Spiel, in dem der Vater spielt und das Kind ernst ist in einer vorbildlichen Rolle. Von der Grundlage des Spiels aus wird die letzte Tiefe des Ernstes gewonnen. Von Anfang bis zum Ende des Spiels waltet hier der Ernst, der in den Spielen des Heidenvolkes nur plötzlich und gelegentlich auftritt. Er liegt in dem Bekenntnis zu Christus, in der Bereitschaft, das Leben einzusetzen für die Wirklichkeit, durch die alle irdischen Wirklichkeiten, selbst die des Martyriums, spielend zu bewältigen sind.

Alle bisher betrachteten Spiele des Dramas, das Götterspiel der Groteske, das Heidenspiel der komischen Verwirrung und das Christenspiel des ernsten Bekenntnisses, werden überhöht von dem „Spiel der Engel". Die Erhabenheit der Spieler, die Erhabenheit von Inhalt und Zweck des Spiels und seine besondere Form, bestimmen seine Höhe. Die Engel erscheinen dem Phile-

---

[8]) Vgl. die Rolle des Kindes im „Belisarius". Die größte Erschütterung des Feldherrn wird gezeigt in der Bereitschaft seines Kindes, ihm in die Verbannung zu folgen.

mon in dem Augenblick seiner tiefsten menschlichen Erniedrigung, als er sein

„Apparebo ego personatus Appollonius!" (IV, 1. S. 58)

vor Gericht verwirklichen will. Aus der Fülle ihrer himmlischen Glückseligkeit heraus tragen sie an den Komödianten, dessen Spiel sich auf der niedrigsten Seinsstufe vollzieht und vollziehen soll, die menschlich unfaßbare Wirklichkeit der Christusliebe in einer gespielten Form heran:

Chor: Nil canitur suavius,
Auditur nil iucundius,
Nil cogitatur dulcius;
Quam JESUS DEI filius.

Angelus: Hunc tu JESUM, Philemon, hunc tu cogita.

Chor: Nec lingua valet dicere,
Nec littera exprimere,
Expertus potest credere,
Quid sit JESUM diligere.

Angelus: Hunc tu JESUM, Philemon, hunc tu dilige.

Chor: Amor JESU dulcissimus,
Et verè suavissimus,
Plus millies gratissimus
Quàm dicere sufficimus.

Angelus: Huic tu JESUM, Philemon, huic tu suffice."
(IV, 1. S. 59).

Eine Reihe formaler Spielereien ist aufgeboten, um gleichsam auf spielende Weise eine sehr ernst zu nehmende Wirklichkeit an den Kreis menschlichen Sehens und Denkens heranzubringen. Das Spiel der Engel ist ein Singen und Jubilieren aus der schwebenden Leichtigkeit ihres vor Gott erfüllten Seins[9]) — und ihr Singen und Jubilieren ist hier ein Spiel, das dem Menschen einen aus der Anschauung gewonnenen höchsten Ernst vermittelt.

In dem letzten und wichtigsten Spiel Philemons, in seinem Spiel mit dem Christen Apollonius, treffen alle Spielweisen der beschriebenen Spiele zusammen. In der straffen Zuordnung von Ernst und Komik ist die Fülle der Spieldimensionen erreicht. Die Augenblickskette von Spiel auf Spiel wird durchbrochen und ein Spielraum gewonnen, der in der Zeit liegt und doch über die Zeit hinausgeht.

---

[9]) Das Schweben und Erfülltsein eines Wesens vor Gott wird wohl mit dem Worte Spiel zu erfassen versucht. So z. B. i. Lib. Sap. Prov. 8, 22—35. „... et delectabar per singulos dies, ludens coram eo omni tempore: ludens in orbe terrarum."

Im ersten Teil der Ausführungen wurde die Mittelstellung dieses Spiels im Bau des Dramas und seine psychologische Voraussetzung dargelegt. Hier soll gezeigt werden, daß das Philemon-Apollonius-Spiel auch unter dem Aspekt des Gehaltes eine besondere Bedeutung hat. — Philemon ist in diese neue Spielrolle mit derselben Leichtigkeit hineingesprungen wie in alle früheren Rollen. Die überzeugten Christen kommen als Mitspieler eines komischen Spiels mit Philemon nicht in Betracht. Apollonius aber, der zermalmt ist von der Unerbittlichkeit einer schicksalhaften Alternative, der ein Spielball aller menschlichen Schwächen ist, zeigt sich erniedrigt genug, um sich mit Philemon auf einer Stufe zu treffen. In dem Augenblick einer letzten menschlichen Verzweiflung wird der Komödiant ihm gegenübergestellt. Selbst angesichts dieses unerhörten Ernstes entfernt sich Philemon nicht von seiner komischen Haltung. Bei seinem Auftreten rückt alles sogleich in den Aspekt des Spiels:

„Quas istic secum ipse actitat tragaedias?"

(III, 1. S. 45)

Philemon hat den verzweifelten Kampf des Apollonius gegen die Furcht beobachtet und spielt sich ihm jetzt in komischer Unwissenheit entgegen. Er bringt ihn mit ungeheurer spielerischer Gewandtheit zum Geständnis und treibt den furchtsamen Christen schließlich zu dem Vorschlag:

„Tum ut Apollonius te esse simules."

(III, 1. S. 47)

Philemon schlüpft zunächst in diese Rolle hinein wie in alle früheren. Das Gewand des Christen, das er jetzt trägt, macht ihn nicht ernster. Mit klotziger Derbheit, fast frivol mit der Verzweiflung des Apollonius spielend, stellt er nun sein Spielersein in den Dienst einer ihm durch Geld besonders anziehend gemachten Rolle. Mit dem Kleiderwechsel ist Apollonius' Rolle in diesem Spiel des Heiden Philemon beendet. In das „Spiel" des Christen Philemon reicht Apollonius später nur kurz hinein.

In dem Anlegen eines christlichen Gewandes ist das spätere Wirken der göttlichen Gnade vorgedeutet. Zum ersten Male ist der sonst so sichere Philemon unsicher und mutlos:

„Quam aegre est mihi, dum in his includor vestibus?
. . . . dabo operam, ut sim lingua, vultu,
Et incessu gravi, quemadmodum sunt Christiani."

(III, 5. S. 53)

Es scheint Philemon bewußt zu werden, daß das Christspielen einen ganz anderen Einsatz seines Könnens von ihm verlangt als

das Tierspielen und Tiersein. Die Unruhe eines Menschen überkommt ihn, bei dem innerer und äußerer Habitus nicht mehr zusammenstimmen. In diesen Aufruhr seines Wesens fallen die Worte des Engels:

„Ah miseri mortales, quo ludibrio
Se fallunt ipsi . . . .
Nescit Philemon quas agat fallacias;
Falletur illis ipse; sed feliciter . . . ."

(III, 5. S. 54.)

Doch Philemon überwindet ein letztes Mal die Erschütterung seiner Spielsicherheit und hält an seinem Entschluß fest:

„Apparebo ego personatus Apollonius!"

(IV, 1. S. 58.)

Das Schillernde, Spielende, Vielgesichtige der barocken Sprache ist in diesem Satze eingefangen, in dem der Heide Philemon sich mit dem Christen Philemon trifft. Der Komödiant nimmt sich ein neues Spiel vor und ahnt nicht, daß schon in diesem Vorsatz an eine neue, ungekannte Wirklichkeit gerührt wird. Denn wirklich strömt in diesem Augenblick die Gnade über ihn in dem Anruf des Engels:

„Ah mi Philemon, Christianum fingere
Desiste; et esse, quicquid fingis, incipe."

(IV, 1. S. 59.)

Noch ist mit diesem Eingriff Gottes die Spannung nicht gelöst: wer wird siegen, die spielende Person oder der gespielte Inhalt? Während des Wechselgesangs des Engelchores mit dem Engel hält diese Spannung an, bis das erste Wort des Philemon fällt:

„Heu me! JESU, JESU, JESU. Quid sentio?
JESU! Quid sentio? mi JESU o qualis es?
O qualis JESU? . . . . .
Vae tempori, quo nescij; vae tempori!"

(IV, 2. S. 60.)

In rational völlig unerklärlicher Wendung spricht hier der Komödiant christlichen Glauben aus. Seiner ungebändigten vitalen Fülle setzt er plötzlich einen von der Vernunft gebändigten Willen entgegen und zeigt in dem unmittelbar darauf folgenden Bewährungs„spiel" vor Gericht, daß ihm dieser totale Durchbruch nach oben gelungen ist. Indem nämlich Philemon spontan Christ wird, tritt zu der äußeren Verpflichtung, die in den Kleidern des Apollonius liegt und die er jetzt kaum noch fühlt, die innere Verpflichtung der gleichen Entscheidung, vor die er Apollonius zuvor

gestellt sah. Diese Entscheidung ist nicht in einem Spiel zu treffen, auch wenn der Mensch, der sie trifft, ein Komödiant ist, dem die Bürde des Christentums neu ist. Philemon steht mit ernstem Geltungsanspruch vor dem Statthalter. Auf dessen ungeduldige Frage:

„Quod nomen est tibi?"
antwortet Philemon:
„Christiani." (IV, 3. S. 62.)

Und nochmals fragt Arrianus:
„Nomen ede, infelix . . . . Rursus, inquam nomen expedi."
Und Philemon:
„Sum Christianus." (IV, 7. S. 67.)

Damit hat jeder Namenwechsel, der früher für den Komödianten einen Gesinnungs- und Sittenwechsel bedeutete[10]), seinen Sinn verloren. Hier im ernsten Bereich vollzieht sich der wirkliche Wandel. Der Komödiant Philemon hat ausgespielt — der Christ Philemon i s t.

So kann von einem Spiel Philemons vor Gericht nur insofern gesprochen werden, als man mit Philemon spielt. Philemon ist ernst, seine dramatischen Gegenspieler nehmen ihn komisch. Als Theon in dem unbekannten Christen seinen Bruder Philemon erkennt, bricht im zuschauenden Volk ein Jubelsturm los. Arrianus ruft in das Lachen des Volkes die allgemeine Meinung hinein:

„Me herclè, nunquam ille tam gratis me erroribus.
Antehac ludificaverat, atque modo." (IV, 7. S. 68.)

Philemon beteuert in inbrünstigen Worten seinen Ernst:
„. . . . . absunt joca.
Aberuntque posthac, donec equidem vixero.
. . . . . desij
Philemon esse, Christianus iam vocor."

Darauf Arrianus:

„. . . . . Caeterum sic ludito,
Philemon, ut ne dijs facias convitium."

Philemon wehrt sich ein letztes Mal gegen den Verdacht des Spiels:

„Non ludo, praeses: si unquam serius fui,
Modo sum. Ah nescis quae me vis immoverit!

---

[10]) Vgl. Philemon in I, 8. S. 18: „. . . Nam ante paullulum mutavi nomen; de Philemone subito Saturio factus. Mores proin'cum nomine meos mutabo . . .".

Sum Christianus ex Philemone. Christum amo,
Jovem contemno, ...".

Da endlich bricht Arrianus das Hin und Her um Ernst und Spiel ab:

„Jam satis est lusum . . . ." (IV, 7. S. 69)

Philemon ist hier Gegenstand eines Spiels geworden, das ihn, den Christen, nicht mehr berührt. So sicher er früher mit dem Publikum, mit seinen Zechkumpanen, mit dem Boten, mit Jupiter und Geta spielte, so sicher ist er hier als Mitgespielter Herr der Situation. Er kann nicht getäuscht werden und widersteht mit spielender Leichtigkeit der in dem Spiel des Arrianus gegebenen Versuchung, auf das Spiel einzugehen und sich dadurch zu befreien. Und auch als Apollonius ihn in letzter Versuchung im Kerker bestürmt:

„. . . . At tu es Philemon: exue te Apollonium,
Et abi."

behält Philemon seine Festigkeit:

„. . . . Nondum finijt hic actus;
Quam personam agere me jusseras,
Hanc sine, dum peragam." (IV, 8. S. 74)

Philemon führt diese Rolle (und mit ihm Apollonius) in der Tat zu Ende. Indem er Bekenner und Märtyrer wird, wird aus einem unechten, uneigentlichen Spieler ein echter, eigentlicher Spieler Gottes, der seine wichtige und ernste Rolle mit Sinn und Verantwortung spielt. Aus einem Schauspieler wird ein Mensch. Sein Mensch-Scheinen vor den Menschen wird abgelöst von einem Mensch-Sein vor Gott. Und das Spielersein ist der Ausgangspunkt, von wo aus dieses neue Lebensbereich gewonnen wird. Vom Sinnlich-Unwesentlichen spielt Philemon sich hinein in das Übersinnlich-Wesentliche, von der Zeit spielt er sich hinein in die Ewigkeit.

Im ersten Abschnitt des Gehaltskapitels sollten die einzelnen Spiele, die im dramatischen Gesamtspiel aufgeführt werden, nach ihrer gehaltlichen Bedeutung untersucht werden. Dabei stellte sich heraus, daß fast alle Personen des Dramas in irgendein Spiel hineingezogen sind. Im Grunde ist das fünfaktige Spiel der Komödie „Philemon Martyr" nur von einem einzigen Spiel ausgefüllt. Die drei Mächtebereiche Orkus, Erde und Olymp treffen sich in ihren wichtigsten Belangen in dem einen Spiel, das aus dem Komödianten Philemon einen Heiligen Gottes macht. Der gehaltliche Wert aller anderen Spiele, von Götterspiel, Nuntiusspiel, Henkerspiel, Quirinusspiel und Engelspiel ist nur in Beziehung zu diesem zentralen Spiel des Dramas zu begreifen,

das durch die unmittelbare Verbindung von Leben und Spiel von Anfang an von ernster Wirklichkeit ist. Alle Ungeordnetheit der heidnischen Spiele und aller Ernst der christlichen Spiele wird zu Ende gespielt vor der letzten Wirklichkeit, die Gott ist. „In sinntiefem Durcheinanderspielen von Spaß und Ernst, Theater und Wirklichkeit, wird die Hintergründigkeit und Vielschichtigkeit des Menschenlebens als eines bewußten und unbewußten Schauspiels aufgeblättert [11])", als ein Tragen von Rollen vor Gottes Angesicht.

Von hieraus sind deutliche Beziehungen aufzuweisen zu einem der wesentlichen Gedanken des Barockzeitalters: das Leben als ein Schauspiel aufzufassen [12]). Diese Auffassung stellt Bidermann dar in der Kernfigur seines Dramas. Ihm ist das Leben — das hier gestaltete wenigstens — ein Spiel, die Welt ist die Bühne, auf der die Menschen ihre von Gott gegebenen Rollen abspielen. Die Menschen haben kein absolutes Eigensein, sondern sind in ihrer Verwirklichung nur sinnvoll als Symbol einer menschlichen Wirklichkeit. Damit ist die gehaltliche Wichtigkeit dieser dramatischen Personen betroffen. Sie treten nicht auf als absolute Men-

---

[11]) G. Müller: Deutsches Dichten und Denken vom Mittelalter zur Neuzeit. S. 119 f.

[12]) Der Spielgedanke findet sich bei Bidermann wieder im „Josaphatus", dem letzten Drama Bidermanns vor seiner Reise nach Rom (1624), die seine dramatische Tätigkeit abschließt. Nachorius bekehrt sich in der Maske eines Christen zum Christentum; s. Part. III S. 376 f.

Vgl. auch „Cosmarchia", in der das Spielmotiv einen breiten Raum einnimmt. Vgl. z. B.:

„Prometes: ... ecquid est novi?

Apomistus: Eo adsumus, ut te invitemus. Prom. Qui. ritus is demum erit? Mistarchides: Erit ludus qui instituetur tibi. Prom.: Ludus mihi inter arma? ... Armatus ludus non placet. ... Misth.: Regnum permutabimus. Prom.: Ludum esse hunc vos putatis? Misth. Ludus maximus. Prom.: Mutare regnum est ludus? Apom. Ludus est dare." (V, 6 S. 207 f.).

Die höchste künstlerische Darstellung des Gedankens des Lebens-Schauspiels findet sich in der hochbarocken Zeit. Vgl. z. B. die Variationen des Spielgedankens in der Widmung zur Sophonisbe von Lohenstein: „Wie nun der Sterblichen ihr ganzer Lebenslauf / Sich in der Kindheit pflegt mit Spielen anzufangen / So hört das Leben auch mit eitel Spielen auf ... Der blinde Simson bringt sich spielend in das Grab / Und unsere Zeit ist nichts als ein Getichte / Ein Spiel / in dem bald der tritt auf / bald jener ab ..." Sophonisbe S. 10: „Kein Leben aber stellt mehr Spiel und Schauspiel dar als derer, die den Hof fürs Element erkohren."

Vgl. auch das Zitat von Vondel: „Die Welt ist eine Schaubühne. Jeder hat darauf seine Rolle zu spielen, jeder hat seinen Anteil." (zit.: Flemming: Das schlesische Kunstdrama. S. 6).

schen. Wenn auch das Drama vor dem Hintergrund der diokletian'schen Zeit spielt, wenn auch Philemon das historische Gewand des historischen ägyptischen Choraulen und Gauklers Philemon trägt, so erfüllen die dramatischen Personen ihre Aufgabe nicht mit dieser Nachbildung einer historischen Wirklichkeit. Die Menschen sind eben nicht nur Darsteller von „wirklichen" Menschen, die hart und konsequent das, was in ihnen liegt, zum Austrag bringen. Es wirkt nicht ihre geistige und körperliche Substanz mit der ihr immanenten Logik zu Gegensätzlichkeiten, Verknüpfungen und Lösungen hin, sondern diese historischen Personen und die vom Dichter erfundenen (des menschlichen und außermenschlichen Bereichs) sind Spieler in einem Schauspiel, das als von Gott konzipiert und sich auf der Weltbühne vor seinem Angesicht abspielend gemeint ist. Ihr Spiel stellt den veranschaulichten Beweis für einen Lehrsatz dar, für eine Meinung über Wesen und Willen Gottes und zugleich in seinen Einzelrollen den Einzelfall für etwas Feststehendes, Allgemeingültiges.

2. Die Rolle Gottes im Spiel der Menschen.

Im ersten Abschnitt wurde versucht, das dramatische Leben in seinen Spielen aufzuweisen und von da aus das Spielen als Leben zu kennzeichnen, und zwar als Leben in exemplarischen Rollen. Es tritt nun die Frage auf, welchen Ernst das Leben in der Form eines Spiels hat.

Dieser Ernst ist gegeben in der letzten Beziehung des Spiels zu seinem Autor, zu Gott. Gott wirkt gewiß schon durch die Verteilung der Rollen auf das Schauspiel der Menschen ein, aber er hat darin auch eine aktive Rolle. Er steht gleichsam hinter den Kulissen und spricht in die Bühne der Welt hinein, und nach seiner Stimme sollen sich die Spieler in Wort und Bewegung richten. Damit sind zwei Fragen angeschnitten, die im folgenden erörtert werden sollen: Welche Rolle hat Gott in dem im „Philemon" vorhandenen Spiel der Menschen? Welche Rolle haben die Menschen im Hinblick auf diesen transzendenten Willen?

a) Gott als Beweger des Spiels.

Das Hineinwirken Gottes in das Spiel der Menschen vollzieht sich auf eine zweifache Weise, auf mittelbare und unmittelbare. Beide Male ist es der Weg der Gnade [13]), auf dem Gott sich den Menschen nähert, sei es durch menschliche Personen oder

[13]) Für Bidermann ist die molinistische Gnadenauffassung maßgebend.

seinen himmlischen Sendboten. Die Gnade ist ausschließlich im christlichen Lebenskreis wirksam, um die Menschen sich als Christen bewähren zu lassen. Die Frage, wieweit eine außerchristliche Annäherung an das sittlich Gute auch ohne seine bewußt christliche Gestaltgebung möglich ist, wird nicht deutlich. Sofern die Heiden Heiden bleiben, sind sie dem törichten und sinnlosen Treiben, das ihren Lebensraum charakterisiert, restlos hingegeben. Vielleicht kann diese Hingegebenheit, gerade weil sie eine restlose und bedingungslose ist, als ein Weg (wenn auch ein Irrweg) zu einem göttlichen Prinzip aufgefaßt werden. Die Opferszene enthält trotz aller Groteske, mit der der Dichter die Heiden hier überschüttet, doch etwas wie das Pathos einer ernsten Überzeugung.

Die einzige Person innerhalb des heidnischen Bereiches, die außer Philemon näher gekennzeichnet wird, ist der Statthalter Arrianus. Er ist bestimmt, durch einen Gnadenakt Christ zu werden. Trotzdem ist Arrianus in immer gleichem Maße erfüllt von der Überzeugung seiner eigenen Geltung. Ihn beherrscht die gleichbleibende Entschlossenheit, die Befehle der Götter und des Staates an den Christen zu erfüllen. Auch an der Stelle des Dramas, an der Arrianus anscheinend in seinem Tun die Begründung durch den heidnisch-göttlichen Willen aufgibt, indem er sich ausschließlich auf das Staatsgebot beruft, steigert er sein Persönlichkeitspathos. Er spielt hier gleichsam seine politische Stellung als letzten Trumpf gegen Philemon aus (s. IV, 7. S. 69). Arrianus stellt das strenge Gleichbleiben der heidnischen Macht dar, ihr eindeutiges Gehen in falscher Richtung, bis die Gnade den richtigen Weg aufleuchten läßt.

Wie der Statthalter ist auch Philemon blind verwoben in die Flachheit seines triebhaften Daseins; innerhalb seines Lebensraumes gibt es keine Möglichkeit, in die christliche Welt überhaupt mit Ernst hineinzublicken. In Bidermanns Drama ist also die Frage nicht gestellt, ob die Gnade Gottes auch im Heiden anders als zum Zweck seiner Verchristlichung wirksam werden kann. Bidermann vertritt hier die Ansicht, daß ein Ganz-anders-sein der Menschen nur durch den Übertritt zum Christentum und durch ihre Vervollkommnung innerhalb des Christentums möglich ist. Es gibt kein Liebäugeln mit der Gnade vom Menschen aus, nur ein klares Entweder-Oder, ein ganzes Leisten oder ein ganzes Versagen.

Die Vermutung einer scheinbaren Nichtwirksamkeit der Gnade im heidnischen Bereich wird noch dadurch verstärkt, daß überall, wo das Chrisentum mit dem Heidentum in Berührung kommt und wo ein vorurteilsloses und der Erkenntnis geöffnetes

Heidentum sich am Gehalt des Christentums bereichern könnte, eher umgekehrt von einer besonderen Verblendung des Heidentums die Rede sein kann. Die Heiden, die an das Magische gebunden sind, nehmen das christliche Bereich als unheimliche zauberische Macht, die ihr staatliches und religiöses Ordnungsprincip bedroht. So sagt der Herold in der Klage gegen Justinus:

„Justinus, quod vetitis operatur artibus,
Eam ob rem legum ac Caesarum rebellis est."

Darauf Scriba zu Justinus:

„Malarum crimine accusaris artium . . ."
Justinus: „Nullas didici."
Scriba: „Magiam aiunt." (III, 7. S. 55 f.)

Der Glaube von Bidermanns Zeit an magische Kräfte scheint eingegangen in die Worte des durch die Engelerscheinung erschreckten Statthalters:

„Quas Orco voces elicis, me ut fascines?" (V, 4. S. 79.)

Und die Macht dieser „Magie" ist es, die das Volk von seinem Ruf:

„Philemon circi delicium, urbis gaudium" (IV, 7. S. 70)

hinreißt zu dem Fluch:

„Pereat magus, dispereat hostis Numinum." (V, 4. S. 79.)

Wie sehr aber Gott auch in das heidnische Spielfeld hineingreift, zeigt sich darin, daß die Gnade die Heiden nun gerade an dieser Ablehnung des Christentums trifft, indem nämlich das als Magie abgelehnte Wunder der Ansatzpunkt für das Wunder der Bekehrung wird. Über Arrianus ergießt sich die Gnade in einem Wunder (in einem Doppelwunder bei Philemons Tode), damit das Wunder der Gnade (die Bekehrung des Statthalters und seines Gefolges) offenbar werde.

Die Bekehrung des Heiden zum Christen zeigt Bidermann in seinem Drama an zwei Fällen: an Philemon und Arrianus. Wenn auch das heidnische Bereich nicht so dargestellt ist, als stehe es unter einer unmittelbaren Gnadeneinwirkung, so erreicht es doch in Einzelpersonen, die von der Gnade getroffen werden, eine Hinordnung zum christlichen Bereich. Die Hinordnung des ganzen heidnischen Bereichs zum christlichen ist darum an einzelnen Personen repräsentiert, weil sie als Beispiele gesetzt sind. Die Ergießung der besonderen Gnade, die sich an den Exempeln Philemon und Arrianus in Wirklichkeit vollzieht, besteht als Möglichkeit für den ganzen heidnischen Bereich.

In dem Fall der Bekehrung des Philemon tritt Gott als Beweger und Urheber so deutlich hervor, daß er sich eines besonderen Werkzeuges bedient in der Figur des Engels, dem ein Engelchor beigegeben ist. Für Philemon ist dieses unmittelbare Hereinbrechen der Gnade Schicksal — das Gehobenwerden durch eine himmlische Kraft über eine gänzlich unüberbrückte Kluft zwischen Heidentum und Christentum. In diesem Fall zeigt sich die größte Reichweite der Gnadenwirkung. Es wird hier nicht schlechthin die Bekehrung vom Heiden zum Christen bewirkt, sondern die Bekehrung eines besonders niedrigstehenden und wertlosen Heiden zu einem besonders hochstehenden Christen. Ebenso wie der Heide Philemon durch nichts getrieben war als durch die niedrigsten tierischen Instinkte, so ist der Christ Philemon mit einem Schlage ganz und gar erfüllt von der Inbrunst höchster Gottesliebe, die einer Ekstase nahe kommt. — Den entgegengesetzten „Gnadenfall" stellt Philemons Gegenspieler Apollonius dar. Ihm nähert sich die Gnade auf so feinem Wege, daß sie äußerlich erst allmählich sichtbar wird. Davon ist später noch zu sprechen.

In einer anderen Weise steht dem Philemon der heidnische Statthalter Arrianus zur Seite, der in der Art, wie die Gnade ihn trifft, einen Parallelfall zu Philemon darstellt. Die Ähnlichkeit des Bekehrungswunders liegt in der Plötzlichkeit, mit der auch hier die Gnade den Heiden überströmt. Trotzdem liegt der Unterschied auf der Hand. Die Stimme Gottes spricht zu Philemon durch den Mund des Engels direkt und unmittelbar; der Heide wird wie in einer ekstatischen Verzückung zu Christus hingerissen, indem sich ihm für Augenblicke gleichsam der Himmel öffnet. In Philemon zeigt sich das Ergriffensein des Menschen von der Anschauung Gottes, die des Verstandes nicht mehr bedarf. Arrianus dagegen wird von der Gnade nicht ganz so unmittelbar getroffen. Sie benutzt den Weg eines besonderen menschlichen Egoismus', mit dem Arrianus sich gegen einen Himmel stemmt, dessen Wirklichkeit ihm in der Person des Philemon nahegerückt ist. An diesen Himmel stellt er Bedingungen, obschon er nicht an ihn glaubt, um von seiner Wunde geheilt zu werden. Die Gnade geht gleichsam eine Wette ein, die Arrianus verliert — dieser Verlust bedeutet den Gewinn des Christentums. Im Gegensatz zu Philemon knüpft hier die Gnade an rationale Überlegungen an, die Arrianus anstellt.

Anders liegt die Gnadenwirkung bei den Christen selbst. Für sie ist die Gnade eine notwendige Voraussetzung ihres Christseins. Das Hineingeborensein in das Christentum ist schon eine Gnade, die ihr Handeln in eindeutige Richtung

weist. Auf dem Grunde dieser immerwährenden Gnade erheben sich Akte von besonderer seinsmäßiger Richtigkeit. Gerade dann, wenn die menschliche Widerstandskraft gegen übermenschliche Mächte standzuhalten hat, bestätigt sich das Christsein als eine Gnade. So gesehen ist jedes Auftreten eines Christen im Drama ein einziger Hymnus auf die Gnade und die Liebe Gottes, die sich in ihr offenbart. Ein Beispiel dafür sind die Worte des Quirinus:

„. . . Jam exinde cum dedi
Christo fidem, expectabam dum aliqua appelleret
Procella qua me Christi causa mergeret." (II, 6. S. 37 f.)

So sind auch die Worte des Justinus aufzufassen:
„O charos mihi Christi causa manuum anulos."
(III, 7. S. 57.)

Gott tritt hier deutlich als Beweger der Christen hervor, ohne eines sichtbaren Wunders, ohne einer unmittelbaren Ansprache zu bedürfen. Die Gnade ist immanent in den Christen, und äußere Gelegenheiten dienen dazu, sie zu zeigen. Gerade deswegen aber erfordert andererseits die Gnadenwirkung bei den Christen ein besonderes Kennzeichen, um sich als übernatürliche Kraft zu erweisen. Das entscheidende Kennzeichen ist darin zu sehen, daß die von der Gnade bewegten und getragenen Christen in eindeutiger Gerichtetheit auf Gott ihr Leben leben, daß alle Beweggründe für ein noch so hohes irdisches Ziel erlöscht sind. Ihr Heroismus zeigt sich in dieser ausschließlichen Orientierung auf den absoluten Gott hin, in dem totalen Einsatz ihres Seins in leiblicher, seelischer und geistiger Hinsicht. So ist die Haltung von Justinus und Cornus und schließlich auch die des Apollonius zu verstehen.

In Philemon vereinigen sich beide Gnadenwege; dem ursprünglichen Spieler zwischen beiden Bereichen ist nach seiner Bekehrung der doppelte Gnadenweg offen. Seine Bekehrung ist ebenso sehr als eine Folge der Bekehrungsvision aufzufassen wie auch als Analogie zu der Haltung des Justinus, dessen Christusliebe seinem immanenten Christentum entquillt. Gerade dadurch bekommt Philemons Haltung für den gläubigen Christen jene besondere Weihe der Inbrunst und der Überzeugung, da Gott an ihr in doppelter Weise seine Bewegungen bestimmt: durch die Gnadenquellen der unmittelbar zündenden Vision und der anhaltend brennenden Überzeugung von der Richtigkeit des Glaubens.

b) Gott als Ziel des Spiels.

Gott erscheint in den kurz aufgezeigten Gnadenakten als „mitspielende", aktive Figur im Drama und tritt als solche in Ge-

stalt seines Sendboten im Ablauf des dramatischen Spiels hervor. Gott existiert mit seinem unerschütterlich festen Gesetz unbewegbar über allem Auf und Ab der Menschenschicksale, die das Drama exemplifiziert. In ihm, dem Beweger des menschlichen Spiels, hat alle ruhelose Bewegung Ziel und Ruhe; in ihm, dem vollkommenen Beweger, wird das unvollkommene Menschenspiel zu Ende gespielt.

Der Spielhandlung ist ein doppeltes Ziel von ihrem Beweger gesetzt, das auf das letzte Ziel, Gott selber, hingeordnet ist. Das erste Ziel ist allgemeiner Art: Gott bewirkt die allgemeine Ausbreitung des Christentums. Die Gnade, die Arrianus trifft, ist diesem Zwecke zugeordnet. In seiner Eigenschaft als Vertreter der weltlichen Gewalt deutet er ganz allgemein ihre Unterwerfung unter das Christentum und dadurch ihre Unterwerfung unter eine christliche Staatsgewalt an. Durch die Bekehrung des Arrianus fällt der äußere Widerstand der Welt gegen die Christen, und zu gleicher Zeit erhält das Christentum durch die Staatsautorität eine Stütze, die auch ihr äußeres Leben gewährleistet.

Das andere Ziel, das eigentliche, unmittelbare Ziel der Gnade, ist die Emporführung des einzelnen Menschen zu der höchsten Seinsstufe, zu dem höchsten und idealsten Seinsinhalt, den Bidermann in diesem Drama dem Menschen gibt: zu dem Martyrium. Das Martyrium ist im „Philemon" so deutlich das Ziel aller Christen, daß sogar diejenigen, die von einem tatsächlichen Märtyrertod verschont bleiben, doch eine bestimmte Form von Martyrium erreichen, indem sie ihr Leben dauernd für das Todesopfer bereithalten. Ein Beispiel dafür ist Quirinus, der am Schluß des Dramas mit der unerfüllten Sehnsucht nach dem Martyrium dasteht. An den Leichen von Philemon und Apollonius betet er:

„. . . . Quando nequij sanguinem una profundere;
Hic iam instituam lacrimis juxtim madere . . . .
. . . . Martyr ero apud Martyres."
(V, 10. S. 88.)

Alle Christen sind vor dieselbe Frage gestellt: Willst du Christ sein und sterben, oder willst du dem heidnischen Gott opfern und leben? Diese Frage ist darum für alle die gleiche, weil sie hinzielt auf den transzendenten ewigen Beweger ihres Lebens. Die Verschiedenheit ihrer Beantwortung aber — auch unter Vollzug des Gnadenbeistandes Gottes — ist gebunden an den Willen der einzelnen, der in verschiedener Weise auf das eine Ziel hingerichtet ist. In dieser Hinsicht sind im „Philemon" zwei ver-

schiedene Martyrergestalten zur Darstellung gebracht. Die erste bestimmt die Liebe zu Christus, ihm, und seinen Geboten inbrünstig nachzuleben. Der Christ ist hier Diener Gottes zur Erfüllung dieses göttlichen Willens in der grundsätzlichen Anwendung seiner Gottesliebe in jeder Situation, in die das Schicksal ihn hineinbringt. Der so handelnde Christ wird den Märtyrertod nicht suchen, bringt ihn aber das Schicksal in die Lage, sein Christentum vor den ihn und seine Gesinnung bedrohenden Gewalten zu bekennen, wird er Gott die Gefolgschaft auch hier leisten, wo sein physisches Sein auf dem Spiele steht. Wie der Hofmann des 17. Jahrhunderts seinem höfischen Herrn in restloser Ergebenheit mit Leib und Seele zur Seite steht, so stellt sich auch der Märtyrer bewußt und bedingungslos in den unmittelbaren Dienst des allerhöchsten Herrn. Seine Liebe ist, wenn man so sagen darf, in besonderer Weise gottbezogen, weniger ichbezogen. Er entzieht sich dem Martyrium nicht, weil es Gottes Gebot ist, ihn zu bekennen. Aber er provoziert diese Gelegenheit nicht. — Das tut vielmehr der Märtyrer in der zweiten Gestaltung, die das Drama bringt. Diesem Märtyrer kommt es ausschließlich darauf an, eine möglichst nahe Verbindung mit Gott zu erreichen. Er sucht die Entscheidung für Christentum und Tod. Der Sieg des Christentums ist ihm nicht bedeutungslos, an erster Stelle jedoch steht für ihn die Höchstleistung seines individuellen Einsatzes für Gott.

Im „Philemon" sind diese beiden Möglichkeiten des Märtyrerseins in ausführlicher Weise gekennzeichnet. — Zunächst die einfachen Gestalten, die selbstverständlich und schlicht gezeichneten Exempel J u s t i n u s und C o r n u s. Beide werden vor ein Schicksal gestellt, das ohne ihr Zutun über sie hereinbricht. Sie suchen beide das Martyrium nicht — aber beide versuchen auch nicht, ihm auszuweichen. In ihrem bewußten und eindeutigen Gerichtetsein auf Gott als das Ziel ihres Lebens nehmen sie auch d i e s e Form ihrer Bewährung für ihn auf sich, die das Ende ihres irdischen Lebens bedeutet.

Trotzdem man diese Form des Martyriums deswegen, weil sie ganz auf den Willen Gottes eingestellt ist und nicht auf den eigenen Wunsch, als die sublimste Form des Martyriums annehmen könnte, spielt sie im Drama nur eine einleitende Rolle. Sie ist gewissermaßen nur eine Vorstufe der idealen Märtyrergestalt Bidermanns, eine vorläufige Zeichnung des christlichen Ethos, dessen höchste Form und Gestalt den dramatischen Endpunkten vorbehalten bleibt. Es kann im Verlauf des dramatischen Geschehens keine Entspannung oder Inhaltminderung geben, sondern — wie schon im Baukapitel klar gezeigt — nur eine immer

tiefere und vollere Erfüllung. So wird denn in Philemon eine Form des christlichen Heldentums in höchster Vollendung gezeigt, nämlich die Form des betont voluntaristischen und aktivistischen Christen. Wie ein Blitz hat die Liebe Gottes Philemon getroffen, wie ein altes zerschlissenes Gewand wirft dieser seine frühere Gesinnung von sich und wendet sich in glühender Hingerissenheit dem neuen unerhörten Sein zu. Hier treibt ein gewaltiger Aktivismus alle Möglichkeiten eines von der Gnadenfülle durchfluteten Ich auf die höchste Höhe der Daseinsform, die in seinem inbrünstigen Willen angelegt ist. Die Gnade macht hier den Aktivismus des Menschen zu dem Aktivismus eines Heiligen. Er erhebt sich aus einem Menschen, dessen ganzes Sein ausschließlich von der Gnade bestimmt ist:

Philemon: Potuin'nescire te, o voluptas, tamdiu?
Potuin'carere te, o dulcedo, tamdiu?
Potuin'te non amare? potuine fugere?
(IV, 2. S. 60.)

Aber diese ekstatische Entrückung führt nicht zu der Passivität einer mystischen Beschauung, sondern das mit übermächtigem Affekt erkannte neue Ziel seines Lebens wird von Philemon mit allen Mitteln rationaler Überlegung angestrebt. Philemon will sterben:

„. . . . . Ah jube praeses, dabo,
Jugulum, caput, cervicem, vitam, sanguinem.
. . . . . lacrimas, si vis, dabo.
Si vis, inpendam sanguinem . . . . . ."
(IV, 3. S. 62.)

Der Wille zum Tode, der in Philemon in dieser starken Form lebt, wird von Gott angenommen. Ihm schenkt die Gnade dabei einen Einblick in die Verbindung von Arrianus' Interessen und Gottes Intentionen. Er sagt zu Arrianus: lasse mich töten, und du wirst geheilt werden. — Damit gibt Philemon dem Arrianus einen Anreiz, ihn um des Auges willen zu töten und damit gewissermaßen Gott eine Gelegenheit, Arrianus zu bekehren. Das alles erscheint im Drama deutlich weniger als göttliche Absicht denn als eine aus der inbrünstigen Sehnsucht nach dem Martyrium entspringende Gestaltung durch Philemon. Durch die Gnade ist Philemons Aktivismus von vornherein der Weg gewiesen. Der Aktivismus mündet nicht in der Person, an der er dargestellt ist, sondern läuft in das Ziel ein, das für das ganze Drama Ziel aller Bewegung ist, in Gott, der Akt im reinsten Sinne ist.

Auf dieses gleiche Ziel strebt auch der Aktivismus des Apollonius hin. Während aber bei Philemon die Aktivität

des Willens auf eine ganz geradlinige Bahn gelenkt ist, geht der Wille zum Martyrium bei Apollonius über Nebenwege. Er bricht nicht spontan mit aller Mächtigkeit aus ihm hervor, für Apollonius ist nicht ausschlaggebend die Einsicht in die gebotmäßige Gebundenheit seiner Handlungsweise an den um jeden Preis zu leistenden Einsatz für Gott. Aus dem vorausgegangenen Verkleidungsspiel ergibt es sich, daß der Wille den abgefallenen Christen Appolonius nicht spontan zu Christus zurückführt, sondern daß seine „Rückkehr" geknüpft ist an einen psychologischen und heilsmäßig fundierten Ansatzpunkt. Dieser Ansatzpunkt für die Gnade ist die Reue. Sie führt den Apollonius über das Gefühl der Schande vor den Menschen, des Abscheus und der Verachtung vor sich selbst und des Neides über Philemons Glück zu einer seinsmäßig vollkommeneren Stufe, auf der Apollonius durch erneute Liebe zu Christus wiedergeboren wird. Damit ist die Stufe erreicht, auf der der aktive Einsatz für Christus Geltung hat: Apollonius stellt sich dem Gericht und der Entscheidung, getroffen von dem ihm durch Philemon gegebenen strahlenden Beispiel der Märtyrersehnsucht:

„O mi Philemon, exemplum meum . . . .
Vivere taedet, mors placet . . . ."

(V, 8. S. 86.)

Daß unter den beiden im „Philemon" gezeichneten Märtyrergestalten die zweite den wertmäßigen Vorrang zu beanspruchen scheint, entspricht durchaus der Wertordnung der barocken Zeit, dem Gedanken des betonten Einsatzes des gesamten Seins für Gott. Weil der Mensch sein eigenes Ich vor Gott auslöschen will, treibt ihn eine heilige Ungeduld zu Gott hin. In dem heroischen Abschluß des irdischen Lebens wird die Erfüllung des christlichen Gedankens gesehen. Auf dieser letzten Stufe, auf der Gottes Wille und menschlicher Wille eins sind, hat der Aktivismus des Menschen sich „ausgespielt" in Gott, dem Beweger und Ziel alles menschlichen Seins.

3. Die Verantwortung des Menschen.

Im letzten Kapitel dieses Abschnitts soll nun die Rolle des Menschen in dem von Gott bewegten Spiel aufgezeigt werden. Die Anteilnahme des Menschen an seiner Lebensrolle bekommt eine Verschärfung und Dringlichkeit durch die im zweiten Kapitel gestellte Frage nach der Mitwirkung Gottes bei den Bewegungen des Lebens, wie sie als Handlung im Bidermannschen Drama sichtbar werden. Die Frage ist deswegen von besonderer Bedeutung, weil Gott ja nicht als direkter Mitspieler neben den anderen Spielern

auftritt, der seine Anschauungen und Interessen vertritt etwa durch die Gestalt eines Bischofs[14]), wie Arrianus die Interessen der Staatsautorität und der Opferpriester die Belange Jupiters vertritt. Gott erscheint als der außerhalb des menschlichen Daseinsbereichs existierende Beweger, als Motor immotus, der aus dem Übernatürlichen einwirkend den natürlichen Bewegungsablauf des Spiels verändert und bestimmt. Wenn Gott so eindeutig als Beweger und Ziel des Spiels herausgestellt wird, dann erhebt sich die Frage, ob die Menschen Marionetten in Gottes Hand sind oder eigenbestimmte Handlungsträger.

Zum Teil ist diese Frage im vorigen Kapitel angeschnitten und beantwortet worden, als von dem Aktivismus des Märtyrers die Rede war. Der Mensch ist in das wechselvolle Spiel zwischen animalischen und geistigen Kräften eingespannt und über diesen Kräften ist seine mehr oder weniger einsichtige Vernunft und sein mehr oder weniger bereiter Wille tätig. Entscheidend in diesem Spiel allein sind Verstand und Wille des Menschen. Durch seine Natur ist dem Menschen wohl ein Weg gegeben, den er aber nicht knechtisch zu gehen braucht — den er gehen kann oder nicht. In dieser Entscheidungsmöglichkeit zwischen dem richtitigen (d. h. den auf Gott weisenden) Weg und dem falschen liegt das Wesen der menschlichen Willensfreiheit begründet. So ist der Mensch in gewisser Weise Herr über seine Lebensrolle. Von einem anderen Gesichtspunkt aus könnte man sagen, daß ihm eine beschränkte Willensfreiheit gegeben ist, ein Spielraum auf abgestecktem Boden.

Es fragt sich nun, wie sich im „Philemon" Wille Gottes und Wille des Menschen, göttliche Gnade und menschliche Freiheit zueinander verhalten. — Bidermann zeigt seine Meinung über die Verantwortung des Menschen in seinem Lebensspiel an den dramatischen Figuren des Justinus und Cornus, vor allem an Apollonius und Philemon. An ihnen ergibt sich, daß die Gnade Voraussetzung für jede freie Entscheidungsmöglichkeit des Menschen ist. Sie behindert die menschliche Freiheit nicht und schränkt sie nicht ein; sie ist Voraussetzung für jedes richtige Tun des Menschen, also auch für seine Entscheidung.

Diesen Gedanken veranschaulichen zunächst Justinus und Cornus[15]). Beide Christen entscheiden sich aus der Kraft ihres Christseins mit selbstverständlicher Eindeutigkeit für Martyrium und Tod. Ihre Worte vor Gericht bezeugen das klare Bewußtsein

---

[14]) Vgl. die entscheidende Rolle des Papstes Silvester im „Belisarius".

[15]) Vgl. hierzu die Ausführungen im zweiten Teil der Arbeit S. 23.

von der eigenen Verantwortung ihres Tuns und das Wissen um die Größe dieser Verantwortung, die in der Freiheit der Entscheidung liegt. Justinus und Cornus repräsentieren den im Tiefsten gesicherten und zuchtvollen Menschen, der in der bewußten Entscheidung für das Richtige den Sturm des äußeren Geschehens bewältigt — während Comus sich mit demselben entschiedenen „volo, volo!" (III, 4. S. 52) von dem als richtig erkannten Weg abwendet.

In Apollonius ist ein Mensch dargestellt, der (wie Comus) trotz der Erkenntnis der christlichen Wahrheit, trotz der Stütze der göttlichen Gnade den richtigen Zielpunkt verloren hat und der der Unerbittlichkeit des Sich-entscheiden-müssens zu entfliehen strebt. In prachtvoller Anschaulichkeit trägt der Dialog mit der Metus das unerbittliche Muß an Apollonius heran:

Met.: „Ergo sacrificabis. Apol.: Ego, Jovi? ego Cacodaemoni?
Met.: Alterutrum debes. Apol.: Ego? qui alios absterrui?
Met.: Alterutrum debes. Apol.: Ego quod prohibeo, faciam?
Met.: Alterutrum debes. Apol.: Neutrum si optio est, volam.
Met.: Alterutrum debes; tu utrum sit gravius, vide.
Apol.: Utrumque ex aequo est. Quin terra dehiscis mihi?
At certe utrumque cavebo, si qua effugero.
Met.: Non potes . . . ." (III, 1, S. 45.)

Wie ein steuerloses Schiff ist Apollonius in das Meer der physischen und psychischen Furcht hineingeworfen und übergibt sich in seiner Verzweiflung dem Spiel des Philemon, der in seinem richtungslosen Getriebensein die Sinnlosigkeit eines „Entscheidungsspiels" nicht sieht und den Ernst dieses Muß erst dann auf sich nimmt, als sein Leben die entscheidende gnadenhafte Wendung zu Gott hin erhält. — Apollonius wird von diesem nur spielerisch abgeschüttelten Muß der eigenen Verantwortung und Entscheidung gehetzt über Neid, Scham und Reue und schließlich emporgeführt zu der Erkenntnis, daß es für den seinsrichtigen Menschen kein Stehen zwischen zwei Fronten gibt, sondern nur die klare, selbstgeleistete Entscheidung.

In Philemon scheint die Willensfreiheit zunächst überstrahlt von der zwingenden Macht der Gnade. Schon früher wurde angedeutet, daß bei Philemons Bekehrung die natürliche Einsicht nur einen kleinen Anteil hat, daß durch eine Vision und einen mystischen Gnadenakt die ekstatische Liebe des jungen Christen für seinen neuen Glauben besiegelt ist. Philemon, der Komödiant, lebt ausschließlich in der vitalen Welt. In menschenunwürdiger Gedankenlosigkeit und Blindheit hängt er an den irdischen Ge-

nüssen und gibt sich ihnen so restlos hin, daß das geistige Sein ihm verschlossen bleibt. Da wird er, der aus rein mimischem Vergnügen und aus Freude am Gold sich vom Bacchusopfer zum Jupiteropfer treiben ließ, unter der zwingenden Macht der Gnade zu dem eigentlichen menschenwürdigen Opfer hingeführt, zu dem Opfer seiner durch die Gnade erweckten Persönlichkeit. Philemon wird hineingerissen in das Bereich der Gnade, ohne das „Eigentliche" gesehen und angestrebt zu haben. Nicht einmal die Richtung konnte er sehen, denn er verschloß sich der geistigen Erkenntnis. Durch den Gnadenakt wird Philemon „sehend". Die mit ratio und voluntas begabte Seele tritt wieder in Tätigkeit, und im Anblick der ewigen Herrlichkeit sieht er jetzt die Ungeordnetheit und Vergänglichkeit der irdischen Welt, die ihn bisher mit schillerndem Zauber umgab. Diese Einsicht kennt nur die eine geradlinige Konsequenz: ganzer Einsatz für Gott.

Es ist überaus schwer, in einer so leuchtenden und kraftvollen Führung des Menschen durch Gottes Willen seinen eigenen Willen, sein eigenes Verdienst und seine eigene Verantwortung zu erkennen, umso mehr, als Philemon vor dem Gnadenakt in derselben entschiedenen Weise Sklave seiner Triebe war. Und doch liegt hier die Führung des Menschen in seinem — wenn auch gnadenhaft gestärkten — Willen begründet. Mit dem plötzlichen Aufleuchten der höchsten geistigen Wirklichkeit ist das Wissen um die geistig-menschliche Seinsnorm für Philemon verbunden und mit dem Wissen das Wollen. Wohl kann Philemon seinen Weg nicht bestimmen, Gott hat ihm die Richtung gewiesen. Aber entscheidend ist, daß es der Freiheit des menschlichen Willens vorbehalten bleibt, diesen Weg zu gehen oder nicht. Philemon geht ihn. Der Forderung Gottes, die der Engel ihm vermittelt:

„Tu vero collige animum; et hac Crucis nota
Insignis, i, contemne Jovem, et Christum cole."
(IV, 1. S. 60)

begegnet er mit eindeutigem Ja:

„Christe, o Numen unicum." (IV, 3. S. 61)

In diesem Augenblick hat Philemon die Entscheidung getroffen. Er bekennt sich zu Gott, und der dadurch entfesselte Kampf um Spiel und Ernst, Spiel und Wirklichkeit ist für ihn, den jetzt einrichtig Wollenden, ein stetes Hinsteuern auf den als richtig und gültig erkannten Zielpunkt hin.

Die Konzentrierung aller Kräfte und Bewegungen auf dieses Ziel hin bringt den jungen Christen Philemon vor die politische

Instanz. In dem Gefecht zwischen Arrianus und Philemon, das in seiner humanistisch-rationalen Klarheit des gesprochenen Wortes gerade für die Frage der Willensfreiheit wichtige Aufschlüsse gibt, wird immer wieder die durch eigene Willensanspannung von Fall zu Fall neu gefällte Entscheidung des Philemon zur Sicht gebracht. Der Heide Arrianus sieht in dem Christusbekenntnis seines geliebten Narren nur den natürlichen Tausch der Freiheit des ungebundenen Staatsbürgers gegen die Fesselung an eine lebenbedrohende Macht:

Arr.: „Atqui tu liber eras antehac, jam servies?

Phil.: Libertas una est, praeses, Christi servitus.

Arr.: Igitur me servum credis, qui Jovem colam?

Phil.: Servum imo, et usque miserum, usque miserabilem."

(IV, 7. S. 68)

Der Staat ist hier als geistige und religiöse Instanz völlig belanglos. Die Gesetze der Cäsaren werden ja im Namen jener lächerlichen Götter gegeben, deren grotesk-komisches Spiel das Drama einleitet. Philemon steht hier in seinsrichtiger Ordnung vor dem nichtabsoluten Staatsvertreter. Nur Gottes Wille ist für ihn verbindlich. — Andererseits erklärt Bidermann die Staatsgewalt als verpflichtende weltliche Obrigkeit, die als solche von Philemon anerkannt wird.

Arr.: „Non tu etiam juxta mecum Caesares colis?

Phil.: Colo.

Arr.: At illi prohibent, Christum ne quisquam colat.

Phil.: Non possunt prohibere.

Arr.: Prohibent vero ut vides.

Phil.: Mihi non prohibebunt.

Arr.: Certe vero punient.

Phil.: Gaudebo. Nam occidere me possunt; pectori

Eripere Christum non possunt: velent licet."

(IV, 7. S. 69)

Die Art dieser Anerkennung gibt der politischen Instanz im Leben der Menschen ihre Stelle: Gottes Wille ist oberster Leitsatz. Aus Gottes Willen fließt Notwendigkeit und Bejahung der Staatsgewalt. Wo aber die politische Instanz mit Gottes Willen in Konflikt gerät, verliert sie für den Christen ihre Verbindlichkeit.

So steht Philemon, der miles christianus, vor dem Vertreter des Erdenkaisers, der als Verführer zum Götzendienst in diesem

Augenblick aufhört, Stellvertreter Gottes und damit verbindliche Autorität zu sein. Durch sein entschiedenes Nein zu den Forderungen dieses Staates wird Philemon äußerlich zermalmt. Er hält an seiner Entscheidung fest, obwohl Freundschaft und Sympathie von Richter und Volk um ihn werben. In dieser eindeutigen Entscheidung für Gott und diesem unbeirrbaren Festhalten an dem ihm durch die Gnade gezeigten letzten Ziel liegt der Anteil des Menschen an dem selbstverantwortlichen Mitwirken mit den bewegenden Kräften der Gnade. Durch eigene Willensanspannung wird hier der Mensch aus geistlosem Triebdasein, aus Unglück und Finsternis in das Licht der geistigen Entscheidung geführt. In der bewußten Ablehnung der irdischen Wirklichkeit wird das Bereich der übernatürlichen Wirklichkeit gewonnen.

Schlußbemerkung.

Um die gesamte geistesgeschichtliche Wichtigkeit von Bidermanns „Philemon Martyr" herauszustellen, müßte sein Platz im Raum des deutschen und europäischen Literaturbarock aufgezeigt werden. In dieser Untersuchung ging es nur darum, das Drama an sich zu betrachten. Es ergab sich, daß es eine Fülle von Ansätzen enthält, die das hohe 17. Jahrhundert in Leben und Dichtung zu reicher Entfaltung und Gestaltung bringt. Es ist hier — in bewußter Ablehnung der bis jetzt verbindlichen humanistischen Kunstlehren [1]) und zudem in der gelockerten Form einer Komödie — eine Kunst erreicht, die in der straffen intellektuellen Disziplinierung des Sagens und in der vieldimensionalen Fülle des Zeigens verwandt ist den Werken eines Gryphius, Lohenstein und Avancini, die dem Geiste dieses Jahrhunderts in dramatischer Gestalt vollendeten Ausdruck geben. Das Einzigartige im „Philemon Martyr" liegt darin, daß in der spielerischen Form des Spieles im Spiel, des Theaters auf dem Theater, eine Fülle der ernsten Wirklichkeiten eingefangen ist, die das Barockzeitalter sah.

Philemon steht nicht in erster Linie im politischen Raum, dem menschenwürdigen und belangvollen der hochbarocken Zeit, sondern im heilsgeschichtlichen. Noch ist hier nicht der Staat, der Hof, die galante Welt, die Politik in der für das Hochbarock typischen Betonung auf die Bühne gebracht, sondern der Mensch, der einzelne, im Kampf der Mächte. Bidermann stellt in Philemon einen unhöfischen Helden dar, der über die irdisch-politische Welt hinaus, und selbst gegen diese Welt, die Erfüllung seines Menschseins erreicht im heroischen Einsatz für die letzte geistige Wirklichkeit, im Heroismus des Märtyrers und des Heiligen.

---

[1]) Vgl. die Praemonitio ad Lectorem der Ludi Theatrales. S. 7 f.

Ich versichere, daß ich diese Arbeit selbständig angefertigt und mich keiner anderen als der von mir angegebenen Hilfsmittel bedient habe.

Münster i. W., den 5. Mai 1935.

Charlotte Morsbach.

Lebenslauf.

Am 2. 9. 1909 wurde ich in Bad Oeynhausen als Tochter des Oberbergrats Adolf Morsbach geboren. Ich besuchte die höhere Schule in Oeynhausen, Herford und Koblenz. Ostern 1929 erhielt ich an der Koblenzer Aufbauschule das Reifezeugnis.

Das Studium der Philologie führte mich nach Bonn, München und Münster. Unter Anleitung der Herren Professoren P. Clemen, Platz, Walzel, Voßler, v. Krauß, Lerch, Eitel und G. Müller studierte ich Deutsch, Französisch und Geschichte und bestand im Februar 1935 das Staatsexamen. Seit Ostern 1935 bin ich im ersten Vorbereitungsjahr für das höhere Lehramt am Oberlyzeum in Buer.

Ich möchte an dieser Stelle meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Günther Müller, herzlichst danksagen für alle Förderung und Anteilnahme, die er mir und meiner Arbeit geschenkt hat.